

**MARIA KOPPENHÖFER**

**Der künstlerische Lebensweg einer  
Schauspielerin**

**Werner Stemans**

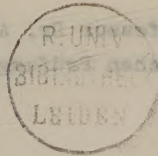


M A R I A   K O P P E N H Ö F E R

---

Der künstlerische Lebensweg einer Schauspielerin

Inaugural - Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von

Werner Stemans

**Referent: Professor Dr. Artur Kutscher**  
**Tag der mündlichen Prüfung: 27.2.58.**

## INHALT

### Vorwort

#### 1. Kapitel: Der Lebensweg der Maria Kappeler

I. Jugend und erstes Auftreten am Theater

II. Engagement bei Otto Felschberg

III. Erhebung des Kaiser-Wilhelms-Theaters

als Heldin

IV. Versuch bei Max Reichardt am Deutschen

Theater in Berlin

V. Die Staatsschauspielerin am Gendarmenmarkt

VI. Ihr letztes Engagement bei dem Münchener

FÜR

Kammerspielen

MEINE MUTTER JOHANNA STEMANS

JOSEFINE WINDHAUSEN GEB. WATERS

#### 2. Kapitel: MARIA LOTZEMER GEB. STEMANS

I. Das Spieltheater des Autors

II. Verwendung in einer Rolle

#### 3. Kapitel: Das Leben der Kappeler

### Anhang

Preisverzeichnis

Qualitätsverzeichnis



# I N H A L T

## Vorwort

### 1. Kapitel: Der Bühnenweg der Maria Koppenhöfer

I. Jugend und erstes Auftreten ohne Engagement

II. Engagement bei Otto Falckenberg

III. Eroberung des Kölner Schauspielhauses

IV. Versuch bei Max Reinhardt am Deutschen

Theater in Berlin

V. Die Staatsschauspielerinnen am Gendarmenmarkt

VI. Ihr letztes Engagement bei den Münchener

Kammerspielen

VII. Gastspiele

VIII. Lieblingsrollen der Koppenhöfer

### 2. Kapitel: Die Elemente ihrer Schauspielkunst

I. Die Möglichkeiten des Ausdrucks

II. Verwandlung in eine Rolle.

### 3. Kapitel: Das Fach der Koppenhöfer

## Anhang

Premierenverzeichnis

Quellenverzeichnis



## VORWORT

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich einem Gespräch, das ich im Februar 1956 mit meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Artur Kutscher, hatte. Damals gab ich das Thema meiner ersten Arbeit zurück über den Hofschau- spieler Heinrich Richter. Das Material war bei dem Brand der münchener Residenz im zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Eigene Nachforschungen blieben zu lückenhaft, die ein klares Bild hätten ergeben können. Ganz anders war das Ergebnis bei der Materialsuche über Maria Koppenhöfer. Obwohl durch Kriegsumstände auch hier vieles verloren ging oder unzugänglich gemacht wurde - etwa die Verlagerung des schriftlichen Materials des Berliner Staatstheaters nach Merseburg - , ist es gelungen, den künstlerischen Lebensweg der Schauspielerin aufzufinden, ihren ausgeprägten Stil anhand von Kritiken, Bildern und mündlichen Überlieferungen aufzuzeichnen und ihrer Persönlichkeit einzufassen. Damit kann diese Arbeit ein Beitrag zur Geschichte des Theaters werden. Wenn auch eine kritisch zusammengefasste "Schauspiel- kunst" der letzten fünfzig Jahre nicht geschrieben ist, haben wir dennoch genügend Zeugnisse, die diese Zeit beleuchten. Aus diesem Grunde halte ich mich soweit als möglich an die einzelnen Theaterereignisse der mit Maria Koppenhöfer aufgeführten Stücke. Ich werde die Zeit nur dann mitsprechen lassen, wenn beim Antritt

eines neuen Engagements - Kammerspiele München, in der Augustenstrasse; Kölner Schauspielhaus; Deutsches Theater, Berlin - , die Schauspielerin mit ihr zusammenstieß. Es sind Stimmen laut geworden, die sich gegen diese Art der Darstellung einer Bühnenpersönlichkeit gewandt haben (1). Hier wird nichts gesagt, was nicht unmittelbar den We= senskern der Koppenhöferkunst beleuchtet. Eine Arbeit über Maria Koppenhöfer musste geschrieben werden, da= mit nicht ein bedeutendes Zeugnis der Schauspielkunst der ersten Jahrhunderthälfte verlorengelange. Dass es zu früh ist, das persönliche Leben dieser Künstlerin auf= zureissen, oder sogar falsch, jemals das zu tun - was ich vertrete - , habe ich bei der Sammlung meines Mate= rials erfahren.

Ich führe nur selten Briefe oder schriftliche Aufzeich= nungen der Koppenhöfer an, da diese wenig mit ihrer Ar= beit zu tun haben. Dass Maria Koppenhöfer eine Forde= rung des Theaters ihrer Zeit erfüllte, wird deutlich ge= nug aus den verarbeiteten Zeugnissen und kritischen Ver= gleichen.

---

Anm. (1) Peter Gorski, Schauspielhaus Hamburg, Dramaturg,  
Brief an mich, Hamburg, 4. 9. 1956

## 1. K A P I T E L

DER BÜHNENWEG DER MARIA KOPPENHÖFER



## I. JUGEND UND ERSTES AUFTRETEN OHNE ENGAGEMENT.

Maria Koppenhöfer wurde am 11. Dezember 1901 in Stuttgart geboren. In der Mohlstasse, hoch an einem Abhang lag das Haus, in dem ihr Vater, Franz Koppenhöfer, und ihre Mutter wohnten. (1) Franz Koppenhöfer hatte das Hotel=fach studiert und war Direktor des Marquardt-Hoteld. Er war viel auf Reisen; sein Beruf brachte ihn nach England, Frankreich und Italien. In dem Koppenhöferhaus war das Kind mit seiner Mutter und einer ältlichen Angestellten lange Zeit allein.

Es gab dort einen Luther-Stuhl. Maria nahm manchmal diesen Sessel, schleppte ihn hinter sich her, stellte ihn auf den Tisch, sprang hinauf und spielte von hier aus ihre Märchen, Feen und Königinnen, indem sie sich die Worte selbst dazu machte.

Das Haus mit den vielen Zimmern in der Mohlstasse hielt sie nicht fest. Hier konnte sie ihre Gewohnheiten nicht finden. Es war da in der Büchsenstrasse der Gasthof Appenzeller, ein altmodisches Haus mit zwei Stockwerken und einem ausgebauten Giebel. Da lebte der Onkel, der Bruder ihres Vaters, Richart Koppenhöfer, die Tante Julie Koppenhöfer und Berta Weller. Letztere gehörte einer Bierbrauerfamilie an; ihr Vater hatte das Restaurant Appenzeller finanziert, und so lebte sie dort zusammen

---

Anm. (1) Berta Weller, z.Zt. Altersheim Göppingen.

mit den Koppenhöfers. Alle drei waren unverheiratet und freuten sich, wenn sie das Kind möglichst oft an sich fesseln konnten. Zu ihnen kam dann auch Maria, wenn die Schule vorbei war.

Später ging Maria auf die Heidehofschule, eine höhere Schule. Und wenn draussen am Gasthof Appenzeller jemand vorbeikam, dann hörte er oft ein Mädchen sagen und wiederholen: "Le, la ..", und den Onkel antworten: "Das heisst nichtle und nicht la," oder auch: "Le, la, - du dumm' Ding, du weisst nie was."

Oft brachte der Vater Gäste mit in das Restaurant, wenn in dem Hotel Marquardt kein Platz mehr war. Dann wurde das Fürstenzimmer vermietet, das nach aussen einen kleinen, grün überdachten Erker hatte. Das Restaurant war ruhig und nicht für jedermann geöffnet. Man hielt auf Stil. Fräulein Berta und Fräulein Julie mit den hohen und weiss gesteiften Kragen sahen an dem Rock des Eintretenden schon schnell Stand und Sitte. Und wenn ihnen dann doch einmal die eine oder andere Gestalt unter der Hand eingeschlichen war, dann holten sie den "Johann", der den Leuten mit seinen Worten sagen musste, es gäbe an der Ecke noch ein anderes Haus, in dem das gleiche ausgeschenkt würde.

Und dann war Maria oft in einem Haus am Dreieck in der

Silberbergstrasse. Es war die Buchbinderei der Familie Hensler. Die Henslerin war mit der Familie Koppenhöfer befreundet. Da durfte das Mädchen alles. Hier waren auch Kinder, mit denen sie spielte. (1) Es kam vor, dass sie alle zusammen in einem grossen Bottich Trauben treten mussten, und einmal dirigierte Maria die Buben. Sie sass oben auf der Kurbel einer Schneidmaschine als Regisseur. Der eine der Buben war unter ihr als Maschinist beschäftigt, der andere als Souffleur. Die Beleuchtung machte sie selbst.

Manchmal zog Maria die Berta hinauf in die Mohlstrasse; dann fiel ihr nichts ein, als dass jene eine Rolle für irgendetwas lernen müsse. Fräulein Weller erzählt: "Gelt, Berta, du machst die Rolle?!" - Damals war Maria vierzehn Jahre alt. - "'Und du lernst sie dann bis zum nächsten Donnerstag, und dann fangen wir an.' Der festgesetzte Tag war da, ich ging in die Mohlstrasse und hatte die Rolle wirklich gelernt, ich - die Kennedy. Und wenn der König von Frankreich dagt, das Todelurteil sei aufgehoben, und ich antworten musste, da fiel das Mariechen mir ins Wort: 'Berta, wie leierst du!' - 'Das hab ich noch nie gelernt,' - suchte ich mich zu verteidigen, und die Rede ging hin und her. ! Du musst da erfinden und erleben sagte sie aufgebracht. - !Nein, das kann ich nicht, ich

---

Anm. (1) Fräulein Berta Weller erzählte, dass die Kinder in diesem Hause Ausschnitte aus Schiller 'Wilhelm Tell' gegeben hätten.

kann nur wiedergeben, was hier steht.' Darauf meinte sie dann: 'Wir können nicht miteinander lernen,' und nach einer Pause: 'Aber ich will sehen, was wir da machen. Denk mal darüber nach, denk dich rein - ', damit war ich entlassen."

Fräulein Weller wusste nicht, dass sie damals schon angefangen hatte, Maria auf den Weg zur Schauspielerei zu bringen. Der Vater sah nicht gerne, dass die Tante den Unfug mit der Tochter trieb. Die Mutter war 1909 schon gestorben, und das Kind hatte eine Heimat in dem Appenzeller für sich gefunden, denn mit Babette und dem Vater verstand sie sich nicht immer. Sie wusste: ihr Plan war nur schwer durchzusetzen. In der Buchbinderei jedoch, in der Silberbergstrasse, konnte man darüber sprechen. Dort hiess es: Talent ist Talent, und wer gut begabt ist, und wirklich etwas will, der setzt sich schon durch. Vater Hensler sorgte dafür, dass Maria mit dem damaligen Stuttgarter Landestheater telefonieren durfte, und sie selbst sprach ins Rohr: "Ein armes, unbekanntes junges Mädchen, das die Neigung zur Schauspielerin in sich verspürt, bittet Sie um Gelegenheit, vorsprechen zu dürfen."

Maria Koppenhöfer sagt zu diesen Versuchen (1): "Zwölf Jahre war ich alt; mein Vater schenkte mir zu Weihnachten eine Karte zu einer Aufführung der Iphigenie, da wir dies

---

Anm. (1) (Berliner Rundfunkinterview, ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Stück gerade in der Schule durchgenommen hatten. So sah ich zum ersten mal die Remolt, erlebte aufgewühlt das Spiel des Menschen, der mir Vorbild, Mutter und Freundin werden sollte ein ganzes Leben lang. Auf dem Heimweg begann ich bereits, die Remolt zu kopieren, den Text beherrschte ich ohnehin längst, und ich fühle noch heute den prüfenden Blick meines Vaters von der Seite, und höre ihn halb erstaunt, halb ärgerlich sagen, ich solle mir nur ja keine Flausen in den Kopf setzen." - Und es heisst weiter -: "Ich war vierzehn Jahre alt, dürr, mit einem grossen Mund, als ich dem besten Lehrer vorsprach, den es damals gab (1). Er hörte mich an, sagte nicht ja und nicht nein und meinte, ich solle mich erst einmal auswachsen und dann wiederkommen. Dieses Urteil aber befriedigte mich ganz und gar nicht, es war mir zu flau, aus, -schluss. Mit allen Mitteln schnell die Schule beendet, am Bodensee Haushalt erlernt (2), und dann heiss hungrig bei der Remolt studiert; die Stuttgarter Bühne war voll mit Anfängern besetzt. Da fing ich ohne Vertrag an... Erstes Stück: Lady Macbeth, zweites Stück: Drei Chargen...."

Schnell erkannte Frau Remolt, dass die junge Schülerin sehr begabt, wenn auch schwierig und originell sei. (3) Ihre sehr labilen Nerven hinderten sie oft wochenlang an der Arbeit. Typisch für sie war, was sie Frau Remolt

---

Anm. (1) Brief der Schauspielerin Frau Elsa Pfeiffer, der ersten Gattin Oscar Hofmeisters, 2. 2. 1957. "Oscar Hofmeister hatte sie als Schülerin nicht angenommen."

Anm. (2) Friedrichshafen

Anm. (3) Elsa Pfeiffer, siehe Anm. (1)

vorsprach: Monolog der Elisabeth aus Maria Stuart und Wahnsinnsmonolog des Orest. Die anderen Mädels brachten Jungfrau von Orleans, höchstens Gretchen." Das Haus der Remolt wurde nun die geistige Heimat der Koppenhöfer. Mit ihrer Lehrerin sprach sie über das, worüber der angehende Schauspieler sprechen muss: über sich selbst und über sein Können. Auch sorgte sich die Remolt um ihre Gesundheit, sie veranlasste den Vater der Koppenhöfer, einen Teppich einzutauschen gegen einen Pelz für Maria. Frau Remolt erzählt (1): "Es war und blieb für mich immer eine schwere Gewissensfrage, ein junges Menschenkind in den Beruf einzuführen, der mir wohl als einer der herrlichsten, aber auch als einer der dornenvoltesten galt. Bald aber wurde mir klar, dass alle Sorgen und die grosse Verantwortung, die ich auf mich nahm, reichlich aufgewogen würden durch ebenso viel Glück und Freude. .... Schöne, erfreuliche Kinder durfte ich in die Welt hinaus schicken, und kaum eines hat sich als untauglich erwiesen. Ja, mei Lieblingskind (2) ist sogar auf dem Wege, mir über den Kopf zu wachsen -."

Maria Koppenhöfer leidet nicht an dem verlorenen Krieg. Sie zeigt nur eine einzige Vorliebe und Neigung: Theater zu spielen. Nur der Wunsch ist da, sich zu verwandeln, der Dramatik ihre Gestalt zu geben, sich einzusetzen und sich

---

Anm. (1) (undatierte Stuttgarter Zeitungsnotiz, "Ohne Maske" von Emmy Remolt)

Anm. (2) Maria Koppenhöfer

ganz diesem Wunsch unterzuordnen. Das beweist ihr Ernst, den sie in der Erinnerung an ihr erstes Auftreten hervorhebt. (1) "In meiner Anfangszeit kamen wir früh morgens ins Theater, hegten und wischten die Bühne, und klopften die Möbel aus, und dann erst begann die Probe..."

Begabung und Berufung scheinen zusammengefallen zu sein; schon die ersten Stücke, in denen sie auftrat, zeigen das deutlich. (2) "Maria Koppenhöfer springt, noch nicht einmal Anfängerin, am Stuttgarter Theater als Macduffs Frau in Macbeth ein, kann aber, da nach Systemzeitgesetz die Anfängerzahl des Hauses überzogen ist, nur ohne Vertrag verpflichtet werden, und ist also an ihrem ersten Bühnentag eine Frau, vor deren Augen zwei Kinder ermordet werden. In einem Werk von Lauckner spielt sie bald an einem Abend drei Rollen: eine schwerhörige Lehrerin, ein modernes Gretchen im Kerker und eine Schiebersfrau. Sie spielt sie alle drei mit unbändiger Freude an Maske, Kostüm und Charakteristik."

In der Spielzeit 1920/21 tritt Maria Koppenhöfer zum erstenmal auf. Es war ein kleines Theater in der Heusteigstrasse, die Stuttgarter Volksbühne, die in dieser Spielzeit gegründet wurde (3). Frank Thiess, der hier Drama=

---

Anm. (1) Neue Zeitung, 2. 12. 1948, Walter Kiaulehn

Anm. (2) (Schwäbischer Merkur, undatiert)

Anm. (3) Vorher Deutsches Theater, Eröffnungsvorstellung 19. 12. 1920, Gastspiel Oscar Hofmeister, Don Carlos

turg war, schreibt folgendes (1): "Ich hatte die Regie von Rolf Lauckners 'Der Sturz des Apostels Paulus', ein modernes Stück mit zahlreichen Personen. Unter den jungen Schauspielern, die uns auf Engagement vorsprachen, befand sich ein neunzehnjähriges Mädchen, Maria Koppenhöfer, nicht eben hübsch, eher unschön zu nennen, doch eigentümlich charakternovoll und intelligent. Sie trat in einem braunen Seidenkleid mit Schnürstiefeln auf und rezitierte einen Monolog der Maria Stuart. Skuhra schüttelte den Kopf und ich fragte sie, warum sie gerade die Maria und nicht die Elisabeth gewählt habe. Sie antwortete: 'Bitte, wenn Sie die Elisabeth hören wollen -' und sprach darauf den Monolog 'O Sklaverei des Volksdiensts'. Sie rannte dabei aufgeregt über die Bühne und machte eine Fülle überflüssiger Bewegungen, auch glaubte sie wohl, dass Schiller pathetisch gespielt werden müsse. Trotzdem fesselte sie mich durch einige Sätze von so echter Ausdruckskraft, dass ich Skuhra dringend bat, sie in unser Ensemble aufzunehmen. Wenn ich nicht irre, war auch Lauckner bei diesem ersten Vorsprechen zugegen und gab mir recht, als ich sagte, sie werde sich in seinem Drama ausgezeichnet verwerten lassen. Ich setzte sie dann in drei oder vier kleineren Rollen ein (2) und hatte während der Proben meine Freude an ihrer ungewöhnlichen schauspielerischen Intelligenz, mit der sie jede Anregung aufnahm. Skuhra

---

Anm. (1) Brief von Frank Thiess, 6. 9. 1956

Anm. (2) seine S.7

fand meinen Mut, die Elevin gleich in eine Anzahl von Rollen zu stecken, leichtsinnig, gab aber zu, dass dieses unschöne junge Mädel eine wirklich hochbegabte Schauspielerin sei."

Maria Koppenhöfer wurde verpflichtet. Wenn sie auch nicht am Landestheater begann, so war doch die Volksbühne ein Haus, an dem Emmy Sonnemann, die spätere Staatsschauspielerin des Berliner Staatstheaters, und Fritz Wisten, der jetztige Intendant der Berliner Volksbühne, spielten. Die Aufführungen dieses kleinen Hauses waren kein verstaubtes Requisitentheater einer Maquart-Pomp; das Wort wurde in den Vordergrund gerückt und die Szenerie beschränkt. Dass hierbei Übertreibungen und bei der avantgardistischen Volksbühne zu starke Stilisierungen hochkamen, zeigte die Inszenierung des Macbeth (1). Die Szene blieb einförmig und nur durch eine Mauer im Hintergrund abgegrenzt. Der Farbenwirkung zuliebe waren Kronen und Schwerter in blutrot, froscherün, blau und gelb aufgestellt. (2) "Die Naturstimmung, die Macbeth verlangt, der weite Horizont und das Erleben entfesselter dämonischer Elemente konnte in dieser Abgrenzung nicht wirksam werden. Das Ganze litt unter den langen Pausen." Mit Shakespeares Lady Macduff stellte sich Maria Koppenhöfer in dieser Inszenierung dem Theater. "Fräulein Maria Koppenhöfer, wie wir hören eine Schülerin

---

Anm. (1) Schwäbischer Merkur, 12. 2. 1921

Anm. (2) Schwäbischer Merkur, 2. 2. 1921

von Frau Remolt, zeigt bei ihrem ersten Auftreten als Lady Macduff in Sprache und Bewegung eine schätzenswerte Begabung." (1). Das Stück wurde nun Abend für Abend gespielt (2). Die Lady Macbeth wurde von Grete Ilm gegeben; nach acht Tagen jedoch sagte die Schauspielerin ab (3), da sie wegen einer Tarifausschusssitzung nach Berlin abberufen worden war. Maria Koppenhöfer wurde für die Rolle der Lady Macbeth ausgesucht. Sie hatte nur wenig Zeit zum Lernen und zu Stellproben. Ihr Wesen und Temperament halfen ihr, die Rolle zu beherrschen. Die Kritiken hierzu will ich alle anführen, da sie schon Bedeutendes aussagen über den beginnenden Stil der jungen Koppenhöfer. "In Shakespeares Macbeth hat man nun Fräulein Koppenhöfer die Rolle der Lady Macbeth anvertraut. Für eine junge Anfängerin ein verzweifelt kühnes Unternehmen, diese Gestalt ausfüllen zu wollen, an die auch Helden von Rang nur mit Scheuern heranzugehen. Umso stärker die Talentprobe, wenn es auch nur halbwegs gelingt, die Lady Macbeth wenigstens in den beherrschenden Umrissen anzudeuten. Nun, Fräulein Koppenhöfer, die schon als Lady Macduff Hoffnungen weckte, hielt sich tapfer und gut. Sie kann der Lady Macbeth selbstverständlich noch nicht alles geben, aber sie gibt ihr jetzt schon viel Eindringliches und Überzeugendes, vor allem in der Haltung und in dem stummen Ausdruck.

---

Anm. (1) Neues Tagblatt, 2. 2. 1921

Anm. (2) ersichtlich aus den Tagesankündigungen des Schwäbischen Merkur.

Anm. (3) Stuttgarter Zeitung, 23. 2. 1921

So ist sie auch am stärksten in der grossen Nachtwandler-Szene, in der sie ein seltsam unheimliches und erschütterndes Bild darbietet. Das Sprachtechnische macht ihr noch merkliche Schwierigkeiten. Sie kann die Worte noch nicht plastisch formen, in der (sehr begreiflichen) Aufregung gehorcht ihr die Zunge nicht ganz mühelos. Auch in ihrem Spiel ist noch so manches maniriert und unfrei. Aber ihr Schrei und alles Unartikulierte hat echte Wildheit und Leidenschaft. Und sie gibt der Lady etwas, von 'jenem unbezweifelten Stoff', von dem Macbeth schauernd und bewundernd spricht. So verrät die ganze Auffassung Verständnis, Empfinden und ein heissblütiges dramatisches Temperament. Man darf sogar sagen, dass diese Lady Macbeth bei allen Mängeln doch ihrer freilich recht unbeträchtlichen Vorgängerin, von ein bisschen alter Routine abgesehen, im Gesamtausdruck doch überlegen ist" (1). So das Stuttgarter Neue Tagblatt, und eine andere Pressestimme berichtet (2): "In der Volksbühne debütierte am 11. ds. Fräulein Koppenhöfer als Lady Macbeth. Die junge Dame ist Schülerin von Frau Remolt und man merkte wohl, dass ihr Talent in künstlerisch so bewährten Händen geschult war. Nur empfand man die Anlehnung noch zu deutlich; erst weitere Reife kann lehren, die empfangenen Werte in die eigene Individualität umzuwerten. Diese liess sich noch nicht bestimmen. Wohl erkennen liess sich aber ein entwicklungsfähiges Talent, das durch eine gute Bühnenerschei-

---

Anm. (1) Neues Stuttgarter Tagblatt, 12. 2. 1921

Anm. (2) Schwäbischer Merkur, 13. 2. 1921

nung, eine ausreichende Stimme und innerliches Kunstempfinden angenehm auffällt. Es ist verfrüht, zu urteilen, wo noch allerlei Hemmungen vorliegen. Doch scheint mir, dass Fräulein Koppenhöfer ihre Stärke einmal mehr im Affekt als im Verhaltenen, halb ausgesprochenen finden wird. Der Lady Macbeth wusste sie Charakter und Farbe zu geben, nur nahm sie sie zu sehr als finstere Intrigantin, und liess das Verführerische, das diese Figur durchaus haben muss, zurücktreten. Dazwischen quetschte sie die Stimme, war aber echt im elementaren Gefühlsausbruch."

Während sie kaum mit den Proben zu Lady Macbeth fertig ist, übernimmt sie schon drei Rollen aus 'Der Sturz des Apostel Paulus' von Rolf Lauckner. Die Presse lobte sie besonders als Geisteskranke. (1) "Das zweite Stück, das ich in Stuttgart spielte, ermöglichte mir grossartige schauspielerische Wandlungen; zunächst war ich eine schwerhörige Lehrerin, ein etwas altjüngferlicher Typ, dann ein modernes Gretchen, und schliesslich eine Frau Raffke von reinstem Wasser, mit roten Fleischerhänden, gelben Glacehandschuhen und engem Korsett, die immer nur sagte: 'Was denn? ich zahle'" - soweit die Schauspielerin über ihr erstes Auftreten.

Am 15. 3. 1921 ist die Premiere zu Hebbels 'Judith'. Das kleine Theater, das nach einer Verinnerlichung der Bühnenkunst und einer Renaissance der Sprache strebte, bewies sie

---

Anm. (1) Berliner Rundfunkinterview, a.a.O.

an dieser Judith-Inszenierung unter der Leitung von Fritz Wisten, der selbst den Holofernes spielte. Die Judith gab ein Gast aus Hamburg, Margarethe Konrad. (1)"Die junge Koppenhöfer als Mirza bewies die schwierige Charakterrolle mit einer für eine Anfängerin ungewöhnlichen Sicherheit." Von der jungen Schauspielerin, die erst einige Monate spielte, wusste Skuhra, der damalige Intendant der Stuttgarter Volksbühne jetzt schon, dass sie einen grossen Weg gehen werde. Die folgende Briefstelle von Frank Thiess bestätigt, wie gross das Vertrauen des Dichters zu dieser Anfängerin war (2): "Skuhra gab ihr dann in seiner Judith-Inszenierung die kleine Rolle der Vertrauten, und ich riet ihr, die Judith zu studieren, es könne ja sein, dass die Darstellerin eines Tages absage, was dann auch bei der zwölften oder dreizehnten Aufführung geschah. Maria Koppenhöfer sprang als Judith ein und war besser als der Gast. Sie hatte in diesen Monaten unglaublich viel dazugelernt und bereits ihren grossen Stil, der sie später berühmt machen sollte, zu entwickeln begonnen: eine hintergründige Verhaltenheit mit brillanter Verwertung der Pausen, zwischen Kälte und Glut stets die richtige Spannung haltend, den Ton bis zum Flüstern hin deutlich."

So war sie also ein zweitesmal hervorgetreten. In ihren stuttgarter Anfängen jedoch holte sie noch einmal aus,

---

Ann. (1) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Ann. (2) Brief von Frank Thiess, a.a.O.

bevor sie die Heusteigstrasse verliess. Am 27. 4. 1921 spielte sie die Marthe Schwerdtlein in Faust I. Auf diese Aufführung möchte ich hier noch nicht eingehen; ich will sie bei der Analyse einzelner Rollen näher betrachten (1). Gesagt sei, dass das Mädchen mit zwanzig Jahren eine aussergewöhnliche Charakterisierungsgabe besass, wenn auch ihre Sprache den Ton der Marthe noch nicht traf. (2) "Sie machte aus der Kupplerin eine heirats- und minnesüchtige Wittib."

Maria Koppenhöfer bewies an dieser kleinen Bühne ihre Eignung für das klassische Fach. Die Rollen dort bedeuteten für sie Anfänge ihrer künstlerischen Arbeit. Sie ging als einfache Frau, in der ein Herz für die Schauspielkunst schlug, weg aus ihrer Heimatstadt, die sie nie für ein festes Engagement band. Kaum jemals nahm eine Schauspielerin in solcher Form von ihrer Lehrerin Abschied: Maria Koppenhöfer sprang, bevor sie Stuttgart verliess, am Landestheater für die erkrankte Emmy Remolt ein. Das schon mehrmals zitierte Berliner Rundfunkinterview (3) sagt darüber folgendes: "Von Dienstag auf Freitag übernimmt sie die Zwanzigjährige, die Aase zu lernen, und in der selben Woche lernt sie vollständig neu die Rhodope aus 'Gyges und sein Ring', weil die Remolt plötzlich krank geworden ist. Kleiderfrage, Proben laufen so nebenher,

---

Anm. (1) vide S. 93

Anm. (2) Schwäbischer Merkur, 28. 4. 1921

Anm. (3) a.a.O.

es wird eine Kraftprobe sondergleichen, aber sie gelineht." Die Stuttgarter Theaterkritiker setzen sich sehr für die junge Schauspielerin ein, so das Tagblatt, das schreibt (1): "Da... die jugendliche Heroine, die sich in einen Teil des Rollenfaches von Frau Remolt einspielen sollte, noch immer nicht gefunden wurde, kam Fräulein Maria Koppenhöfer ... in die Lage, zwei wichtige Rollen ihrer Lehrerin zu übernehmen: Mutter Aase in 'Peer Gynt' und die Rhodope in 'Gyges und sein Ring', und beidemale hielt sich Fräulein Koppenhöfer sehr wacker. Mehr: diese junge, begabte Darstellerin gab beiden Gestalten ein Stück dramatischen Miterlebens, ursprünglichen, echten Temperaments und einer Eigenart, die auch da noch interessierte, wo man Einzelheiten anders gewünscht hätte. Eine doppelt starke Talentprobe, wenn man bedenkt, dass diese beiden Rollen in ganz kurzer Zeit übernommen und ohne die nötige Vorbereitung gestaltet werden mussten."

"Fräulein Koppenhöfers Mutter Aase ist in den ersten Szenen von einer so frischen und robusten Natürlichkeit des Lebens, wie man sich die immer noch jugendlich empfindende Mutter Peer Gynts gerne vorstellt. Hier hat Frau Remolts prachtvolles Vorbild erfreuliche Schule gemacht. Nur in der Sterbeszene zeigt Fräulein Koppenhöfer beargwöhnlicher Weise zu viel Jugend und Vitalität, um dieses erzeigende Scheiden einer müde gewordenen, treuen Mutterseele überzeu-

---

Anm. (1) Stuttgarter Tagblatt, 20. 6. 1921

gend zu gestalten. Fräulein Koppenhöfers Rhodope fesselt vor allem durch die starke und herbe Dramatik des Gefühls. Da wirkt alles wuchtig, heiss und unmittelbar erlebt, während für das stille und statenhafte Wesen Rhodopes noch nicht der gebotene Stil und Ausdruck gefunden ist. Das Dramatische und Heroische scheint vor allem die Ausdrucksdomäne dieser jungen Darstellerin, die auch schon Proben einer sehr lebendigen und humorvollen Charakterisierungsgabe gezeigt hat. Einige sprachtechnische Mängel werden sich bei Fleiss und Selbstdisziplin rasch ausgleichen lassen. Jedenfalls hat Fräulein Koppenhöfers Rhodope schon jetzt mehr Zukunft und Entwicklungsmöglichkeiten in sich, als alle Darstellerinnen, die sich in diesem Winter um das Rollenfach der jugendlichen Heroine beworben haben. So bleibt es einigermaßen rätselhaft, warum man nicht schon früher auf den Gedanken kam, dieses Talent in einem Gastspiel innerhalb des Landestheaters sich erproben zu lassen ... Nun ist Fräulein Koppenhöfer schon für die Münchener Kammerspiele verpflichtet ..."

## II. Engagement bei Otto Falckenberg.

Zu Otto Falckenberg an die Münchener Kammerspiele in der Augustenstrasse, dahin konnten die jungen Elevinnen und Eleven aus der Provinz kommen. Er sah sie an, holte sie sich selbst an sein Theater, wenn er sie irgendwo gesehen hatte, und liess sie vorsprechen. Seine Bühne war ein lebendige Ort. Hier konnte ein Mensch anfangen; er war am Platz, wenn er gross war. Doch ein Ensemblegefühl musste er besitzen. An seiner Bühne stand für manchen der Beginn einer grossen Entwicklung. Geistiges Spiel und elementare Kraft verstand er bei seinen Schülern zugleich zu entwickeln. Das Wesentliche der Theaterkunst erfüllte sich unter Falckenbergs Regie. Bei ihm waren sie alle, Hedwig Wangel, Will Dohm, Maria Bard und Heinz Rühmann, Sibylle Binder, Karl Valentin und Liesl Karlstadt, das Komödiantenpaar der Nachtvorstellungen, Hans Leibelt, Ferdinand Marian, Mila Kopp, Friedrich Domin, Paula Denk, Gundel Thormann, Horst Caspar, Heidemarie Hatheyer, O. E. Hasse, Helene Fehdmer, Ewald Balser, Käthe Gold, Marianne Hoppe, Edith Schulze-Westrum, Bertha Drews, Maria Nicklisch, Elisabeth Flickenschildt - um nur einige derer zu nennen, die meine Generation noch kennt.

Filmgagen wurden nicht bezahlt. So kam es, dass nur Theaterbesessene zu Falckenberg gelangten. Mit grosser Ehrlichkeit und Intensität standen seine Schauspieler vor dem Publikum. Weltkrieg und Inflation minderten die Lei-

stungen nicht. Otto Reigberdt schreibt darüber (1): "'Arm wie eine Kirchenmaus', so hiess in damaliger Zeit ein erfolgreiches Schauspiel. Genau so arm waren auch die Münchener Kammerspiele in der Augustenstrasse. Was musste nicht alles mit geringen Hilfsmitteln zusammengebracht oder improvisiert werden. Gusti Helming<sup>r</sup> verwaltete, neben ihrer freundlichen Tätigkeit als Kasten<sup>r</sup>zeist, die Requisiten; Risch, hauptamtlicher Inspizient, griff nachts zu Pinsel und Farbtopf und malte mit mir auf der leeren Bühne. Die 'Ausstattung', Direktor Binz, lief selbst von Geschäft zu Geschäft, um beim Einkauf einen Profit von ein paar Pfennigen herauszuhandeln; ebenso war es selbstverständlich, dass wir zumindest bei Premieren unsere vier Bühnenarbeiter kräftig und handfest unterstützten. Eine Kostümabteilung war zunächst überhaupt nicht vorhanden. Zur Anfertigung der Kostüme wurde eine Schülerin der bekannten Puppenkünstlerin Lotte Pritzel herangezogen. Dies führte dann allerdings zu dem tragischen Ergebnis, dass sämtliche hosentragende Darsteller auf einer Hauptprobe aus dem Unaussprechlichen platzten. Später wurde uns in dieser Abteilung Else Kündinger, die ausserdem als Schauspielerin tätig war, eine wertvolle Hilfe. Der vielzitierte 'Kammerspielkei<sup>t</sup>t' bestand in nichts anderem als darin, dass eine kleine Schar begeisterungsfähiger Menschen sich zu Otto Falckenberg gefunden hatte, und in unbedingtem

---

Ann. (1) Otto Reigberdt, Fünfzig Jahre Schauspielhaus -  
fünfundzwanzig Jahre Kammerspiele im Schauspielhaus.  
München, ohne Jahr.

Vertrauen auf dessen echte Künstlerschaft gewillt war, sich auf Gedeih und Verderben mit seinem Theater zu verbinden. So ergab sich ein unbändiger Elan zum Wagnis. Die Schauspieler, mitgerissen und angefeuert durch Falckenbergs Führung, wuchsen über sich selbst hinaus; der wahrhaft kümmerlichen Bühne wurden selbst grosse Klassiker und die technisch anspruchsvollsten modernen Stücke abgetrotzt. Selbst der unschöne tonnengewölbte Zuschauerraum begann ein Fluidum auszustrahlen, das zum Zauber einer Kammerspielaufführung gehörte."

In diesen Rahmen trat in der Spieltzeit 1920/21 Maria Koppenhöfer. Das war ihre Theaterwelt. Könnere und Lernende arbeitete<sup>e</sup> freundschaftlich zusammen. Die Neue übertrug das Vertrauen, das sie zu ihrer Lehrerin hatte, auf die Kammerspiele und auf Otto Falckenberg. Der künstlerische Wirkungskreis war das einzige, um das sie lebte und dachte.

Am 29. 10. 1921 spielte sie zum erstenmal die Rolle der Hyppolita aus 'Ein Sommernachtstraum'. Das Stück war in der Spielzeit 1920/21 inszeniert worden; die Koppenhöfer diente als Ersatz für Adele Räuscher. Einen Monat später, am 18. November, ist die Premiere von Turgenjews Drama 'Das Gnadenbrot' unter der Spielleitung von Otto Zarek. Es gelingt ihr, in der Rolle der jungen Frau Olga Petrowna, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die Zeitungen berichtete<sup>e</sup> (1), dass sie echtes Gefühl aus ihrer Rolle

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 19. 11. 1921

gemünzt, jedoch dieses etwas zu beflissen darzueboten habe. Diese beiden Gestalten blieben die einzigen, die die junge Schauspielerin 1920/21 in München darstellte, obwohl in den Kammerspielen gerade in dieser Zeit viele Stücke aufgeführt wurden. Während dieser Saison ist es Sibylle Binder und Elisabeth Bergner, die die tragenden Rollen spielen.

Am 14. 2. 1922 finden wir Maria Koppenhöfer im 'Spiel des Lebens', einem Schauspiel von Knut Hamsun wieder in der Rolle einer Dienstmagd. Sibylle Binder gibt die Theresila, Kaiser den Jens Spir und Chr. Fr. Kayssler einen Tuchhändler. Ich führe die Namen an, um zu zeigen, wie die junge Schauspielerin in das Ensemble der Augustenstrasse hineinwuchs.

In kleineren Rollen ging sie auf, als ständen sie im Range einer Medea, einer Iphigenie, einer Jungfrau von Orleans oder einer Pen-thesilea, denn das waren ihre Helden, die sie niemals oder nur einmal spielen sollte, als ihr Alter schon weit über sie hinausgeschritten war. München hielt sie an Randgebieten der Schauspielkunst fest. Am 21. 2. 1922 ist die Premiere von 'Michael Kramer'. Die Michalina ist sie, mit ihr Kayssler als Ernst Lachmann. Die Zeitungen loben ihr Talent und ihre darstellerische Persönlichkeit (1). Diese Inszenierung wurde noch einmal besprochen, als Albert Steinrück am 29. 2. 1924 den Michael Kramer spielte. unter der Spielleitung von Julius Gellner (2):

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 22. 2. 1922

Anm. (2) Münchener Neueste Nachrichten, 2. 3. 1924

"Es gelang der jungen Schauspielerin, sich zu behaupten neben dem grossen Gast. Maria Koppenhöfer hatte als Michaelina - die nicht mehr junge ... klug und redlich sich mühen-  
de Malerin von mittlerem Talent - die Rolle fein durchdacht."  
In dem Bühnenspiel 'Das Postamt' von Tagore am 19. 3. 1922  
gab sie die Marfa. Am 24. 3. 1922 ist die Uraufführung  
'Der Frauenverkäufer' von Lion Feuchtwanger. In diesem Stück  
sprang sie am 2. 4. 1922 als Isabella ein (wenig später  
spielt sie im gleichen Stück die Beatrice). Um sie waren  
die Berger, Horwitz und die Jakobsen. Sie spielte in  
Schwänken wie in 'Kiki' von Andre Picard die Juliette, am  
12. 4. 1922, oder in der Komödie von Shaws 'Helden' die  
Louka (22. 4. 1922). Manchmal steht sie an zwei Spieltagen  
fünfmal in vier verschiedenen Stücken auf der Bühne, am  
22. 4. zum Beispiel spielte sie in einer Abendvorstellung  
im 'Frauenverkäufer', in der Nachtvorstellung sehen wir sie  
in 'Kiki', am folgenden Tag ist sie nachmittags die Hyppolita,  
abends die Louka und nachts wieder die Beatrice.

Sie zeigt, wie vielseitig der junge Schauspieler sich verwandeln muss, um daraus später den grossen Stil entwickeln zu können. Jetzt schon beginnt die Koppenhöfer, die Vorbilder für ihre Rollen aus dem Leben zu suchen. Was erst noch jugendliche Lust am Spiel ist, und an der immer wiederkehrenden Verwandlungsgabe, sucht sie später in einem unglücklichen Ernst wiederzufangen. In der Kritik zu den 'Helden' schreibt Hermann Sinsheimer (1): "Fräulein Kop-

---

Ann. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 24. 2. 1922

Koppenhöfer bewies zum soundsovielten Male in einer nicht sehr ergiebigen Rolle ihr Talent. Sie verdiente längst, in einer belangvollen Rolle herausgestellt zu werden. Das Schwank- und Lustspielrepertoire der Kammerspiele bietet hierzu freilich wenig Gelegenheit. Darunter hat aber nicht nur Fräulein Koppenhöfer zu leiden sondern fast das ganze Ensemble." Sinsheimer erkennt schon die Art, die Maria Koppenhöfer in ihren 'Randgestalten' zum Stil ausprägen wird. Dass sie diese jetzt schon sehr gut meistert, bezeugen die Kritiken.

Die Kammerspiele gastieren im Mai 1922 in Zürich. Während dieser Zeit beginnt vom 6. Mai an für drei Wochen die Ex-1-bühne ein Gastspiel in der Augustenstrasse mit Stücken von Anzengruber (Der Gewissenswurm) und Julius Pohl (Föhn).

Am 27. Mai, in 'Die Lüge', einem Drama von Wolawdymyr Wynytschenko, spielte Maria Koppenhöfer wieder die kleine Rolle der Dossja. Am 4. 6. 1922 sehen wir sie in Forster Larrinagas Schicksalsgroteske 'Der Floh im Panzerhaus' und am 13. 6. in 'Vatermord', einem Schauspiel von A. Bronnen, als Luise Fessel. In dieser Rolle vor allem finden wir die Anfänge ihres grossen Faches. Bei der Apostrophe der Mutter an den 'blümeranten Mond' (1) versagte der Dichter zwar, aber die Koppenhöfer nicht. Sie gab ihr mit der schon beginnenden grossen Stimme das, was der Dichter vergass: Echtheit und Sprache. Obwohl für das Mutterfach zu jung, dadurch

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 14/15. 6. 1922

dem Milieu fremd, liess sie die Zuschauer beides vergessen und in ihrem Spiel elementare Kraft sehen, die über jedem psychologischen Einwand fest dastand. Am 17. 6. 1922 ist ein Gastspiel von Rosa Valetti, 'Die fremde Frau', ein Schauspiel von Alex. Bisson, mit der Koppenhöfer als Frau Varenne. Die Kritiker bedauern (1), dass die Koppenhöfer nur in einer kurzen Szene zu sehen sei. In Dario Nikodenis Komödie 'Sam-pulo', am 19. 7, 1922 gibt sie die Emilia, eine angenehme und lebenswürdige Ehefrau. Am Tag darauf spielt sie die Racine Conti in 'Das Weib auf dem Tiere', Drama von Bruno Frank. Sie hatte die Rolle von Sibylle Binder übernommen, die zu einem Gastspiel nach Berlin verpflichtet war. Am 27. 7. 1922 ist sie die Pobschljoskina im 'Revisor' von Gogol. Der 29. September 1922 bringt Bert Brecht zum erstenmal in die Kammerspiele. 'Trommeln in der Nacht' wird aufgeführt. Ob Maria Koppenhöfer hier gespielt hat - höchstens eine kleine Rolle - das konnte anhand von Zeitungen nicht festgestellt werden. Ich möchte diese Premiere nicht unerwähnt lassen, weil sie der erste Brennpunkt der Spielzeit war. Die Kammerspiele taten sich wohl an vielen Stücken, die sehr oft Versager waren. Nach dieser Premiere jedoch rissen sie sich hoch und brachten an einem Abend, dem 2. 11. 1922, Goethes 'Mitschuldige' und Kleists 'Zerbrochenen Krug'. Mit einem untrüglichen Theaterinstinkt stellte Falckenberg dem Publikum das 18. und 19. Jahrhundert vor. Sinsheimer schreibt darüber (2):

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 17./18. 6. 1922

Anm. (2) Münchener Neueste Nachrichten, 2. 11. 1922

"Zwei Demonstrationen, mit deren einer man das Publikum hätte auflockern, und mit deren anderer man es hätte hinreißen können, aber zwei Regisseure und ihre Darsteller hakten sich zu sichtbarlich in Goethe und Kleist ein, ... als dass mehr sichtbar werden konnte als die Strenge und Mühseligkeit des Handwerks." An diesem Abend singt die Kritik keine Lobeshymnen; der 'Zerbrochene Krug' war auf eine unpersönliche Sachlichkeit hin inszeniert. Falckenberg machte aus der Komödie eine Rokokoverzierung, ein schlechtes Spielwerk, das zu breit und zu weit ausholte. Das Tempo blieb nach aussen unlebendig; mehr als die Theaterstruktur war nicht zu sehen. Hans Leibelt polterte eher als tragisch zu werden, ein komödiantisch aufgeweichter Dorfrichter Adam. Horwitz als Schreiber Licht unfein, Stöckl als Gerichtsrat unfrei und unpersönlich, Maria Koppenhöfer als Frau Marthe Rull wenig bürgerlich. In dieser klar verstandesmäßigen Inszenierung, die die Schauspieler vergewaltigte, musste die Koppenhöfer versagen; der Prozess dieser Rolle war nicht ausgereift. Ich will nicht vorgreifen, aber bemerken muss ich hier schon, dass Jürgen Fehling später genial verstand, ihren Instinkt in dieser Rolle zu führen.

Am 4. 1. 1923 ist sie die Köchin Christine in Strindbergs 'Fräulein Julie' (1); natürlich und frei gab sie diese Randfigur. Als Gast des Staatstheaters gab sie am 7. 6. 1923 in Bert Brechts 'Im Dickicht der Städte' die Maria. Wir finden die Koppenhöfer am 21. 6. wieder in den Kammer-

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 5. 1. 1923

spielen in dem Schauspiel von Bruno Frank 'Die Schwestern und der Fremde', in Szene gesetzt von Forster Larrinaga.

(1) "Die Schwestern waren von Frau Jakobsen und Fräulein Koppenhöfer in ihrem besten und echtsten menschlichen Teil erfasst und eindrucksvoll gestaltet."

Ein neuer Glanzpunkt dieser Spielzeit ist die Aufführung von 'Kabale und Liebe' am 30. 6. 1923 (2). "Die Kammer-spiele führten am Samstag abend wie aus einer Kanone geschossen Schillers 'Kabale und Liebe' auf. Mit festem Zugriff auf Szenen und Gestalten ging's an's Ziel. Die darstellerische Munition war, mit einzelnen Ausnahmen, guten Arsenalen entnommen. Erprobte Wirkungen versagten nicht. Das besondere Menschliche des Dichters ... blieb auf der Strecke. Das Kostüm siegte. Es war viel Sturm der Temperamente in der Aufführung, aber keine Atmosphäre." Dass Maria Koppenhöfer eine grosse Auseinandersetzung mit der Rolle der Milford geführt hatte, darüber waren die Kritiker sich einig. Von einer Aufführung zur anderen wechselte die Milford-Gestaltung. Nie gelang es der Schauspielerin, sich fest auf sie einzuspielen und zu bleiben. Die Milford experimentierte jedesmal an ihrer Gestalt herum. Daraus ergaben sich bei der einen Aufführung fesselnde Momente, andere blieben leer. Die Regie Gellners versackte im Effekt. Nach einigen Aufführungen wurde die Lady Milford von Maria Fein vom Deutschen Theater in Berlin über-

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 23. 6. 1923

Anm. (2) Münchener Neueste Nachrichten, 2. 7. 1923

nommen. Es war der Koppenhöfer nicht gelungen, diese Gestalt Schillers auszufüllen. Hans Schweikart sagt in seiner Gedenkrede für die Koppenhöfer (1) über diese Lady Milford: "Sie war unfertig und unausgeglichen, in ihrer Erscheinung fast befremdend, aber man war schon damals fasziniert von dieser einzigartigen Stimme, die sich später immer suggestiver ausbilden sollte."

Am 5. 2. 1924 führt Falckenberg 'Der tote Tag', ein Drama von Barlach auf. Mit diesem Werk wird zum ersten Male der Bildhauer in München gespielt. Die Proben waren lang und hart, und die Premiere wurde dreimal verschoben. Barlach stellt sechs Figuren auf die Bühne, Personen des zweiten Gesichts. Drei sind Menschen: die Mutter, der Sohn und Kule, der treise Wanderer; drei sind Wesenheiten des Zwischenreiches: der Gnom Steissbart, der Hausgeist Besenbein und der Alb, der den schwarzen Stern verlassen hat und nun die Erde verheert. Die Mutter steht dem Sohn gegenüber als eine Frau, die jeden Gedanken an den Vater, damit an die schöpferische Urkraft, ausmerzen will. (2) Die Inszenierung scheiterte nur an der Unzulänglichkeit des Darstellermaterials. Den Sohn gab Hans Schweikart, gab ihn als heroischen Naturburschen; der Held fehlte ihm ganz. Framer als Kule mangelte die seherische Grösse; Maria Koppenhöfers Mutter drang zwar in die Rolle ein,

---

Anm. (1) gehalten in München, 1948

Anm. (2) Münchener Neueste Nachrichten, 6. 2. 1924

blieb jedoch im Bürgerlichen haften. Sie zeigte nichts von einer mythischen Muttergestalt, wie wir sie von Barlachs Lithographien kennen, dämonisch, weitgehend, stumpf, starr, mit einem Gesicht, das den Höl schaut.

Der 18. 3. 1925 ist ein grosser Tag für Falckenberg. Er führt Marlowes Drama 'Eduard II' in der neuen Fassung von Bert Brecht und Lion Feuchtwanger auf. (1) Das Stück zog in einer Reihe von theatralisch sehr wirksamen Bildern vorüber. Der weibische König Eduard II hängt in sündhafter Liebe an seinem Günstling Gaveston. Der König lässt hierüber das Land verkommen und im Bürgerkrieg verbluten. Die Peers, an deren Spitze sich Mortimer stellt, erheben sich. Auch die Königin, überzeugt von der Sündhaftigkeit ihres Gatten, schliesst sich ihnen an. Ihr Lachen ist nebelgrau, als Mortimer sie am Schluss, nachdem er den König erdrosseln liess, in den Kerker sperrt. Leer ist die Welt, wenn man ihre beginnende grosse Sprache hört. Maria Koppenhöfer setzt ein Wort auf das andere, wie man Steine auf einen Haufen schichtet. Grau, herb und ohne Verbindung wandert sie von Szene zu Szene. Faber spielt den Eduard mit weibischen Gebärden aus einer tiefen Erschütterung heraus. Riewe mit blassem, lasterhaftem Gesicht als Gaveston; Mortimer, Homolka, ein Rebell mit einem Tigerherzen, der am Schluss nur noch säuselt.

Maria Koppenhöfer spielt nur noch vier Mal bei Falckenberg. Am 8. 5. 1924 gibt sie die Esther in der Grillparzerschen 'Jüdin von Toledo'; am 28. 6. sehen wir sie als Sekretärin

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 24. 3. 1924

in dem Schauspiel von Bronnen 'Anarchie in Sillian' in der Inszenierung von Hans Meissner. "Ihre Sekretärin war von einer zuspringenden Zurückhaltung " (1). Nach Wedekinds 'Erdegeist' am 8. 7. folgt ihr letztes Auftreten am 19. 7. als Geschwitz in 'Die Büchse der Pandora'. (2) "Die Geschwitz des Fräulein Koppenhöfer war bei aller medizinischen Wahrheitstreue in der Maske doch zu sehr leidende Leidenschaft.

Als Maria Koppenhöfer die Kammerspiele verliess, hatte sie in rund dreissig Premieren gezeigt, dass ihre schauspielerische Kraft und Energie für ein weites Feld verwendbar sei. Dass bei einer so jungen Darstellerin die Figuren nicht bis ins Letzte ausgefeilt sein konnten, nicht die letzte Tiefe in ihnen verankert, das bezweifelt niemand. In manchen Auftritten jedoch hatte etwas geleuchtet, der verhaltene Ausdruck. Die Kammerspiele setzten sie überall ein. Das war der rechte Lernboden für eine junge E Levin von ihrer Begabung gewesen. Als sie München verliess, war sie dreiundzwanzig Jahre alt; sie war nun fertig für eine grosse Aufgabe, die sie am Kölner Schauspielhaus erwartete.

---

Anm. (1) Münchener Neueste Nachrichten, 28. 6. 1924

Anm. (2) Münchener Neueste Nachrichten, 21. 7. 1924

### III. Die Eroberung des Kölner Schauspielhauses als Heldin.

Über das Kölner Theaterleben der zwanziger Jahre gibt es wenig zu sagen. Das Schauspiel blieb mittelmässig (1), die Aufführungen unfertig; von einer Sprechbühne hielt man wenig. Stadtpolitik und Klerus verdarben jede Experimentierlust der Schauspielleiter; das Theater war nicht selbständig. Unberufene waren stärker als der Spielleiter. Das Schauspiel von John Ford 'Giovanni und Arabella', ein Spiel des elisabethanischen Theaters, wurde auf klerikal<sup>EINSPRUCH</sup>en Befehl hin abgesetzt. 'Der fröhliche Weinberg' Zuckmayers erreichte weitgehende Debatten, und die 'Dreigroschenoper' hörten die Kölner nur mit Umdichtungen der Songs. Der Theaterbegeisterte erholte sich am Düsseldorfer Schauspielhaus bei Luise Dumont und Gustav Lindemann. Nur eine Spielzeit hindurch strömten in das Kölner Schauspielhaus neue Kräfte, als Gustav Hartung aus Darmstadt Regie führte. Walter Janssen kam aus Berlin als Gast, Elisabeth Lennartz, die später Zuckmayers erste Katharina Knie werden sollte, und Wolf von Benneckendorf. Dann zeigte sich hier der junge Ewald Balser aus Düsseldorf, der Nachwuchsregisseur Heinz Hilpert und Hermann Speelmans. Hartung hatte, ähnlich wie Falckenberg in München, die innere Kraft, den jungen Schauspieler an sich zu ziehen und ihn auf seiner richtigen Linie weiterzuführen. Energisch und zielbewusst trat er in Köln auf. Das Stadtverordnetenkollegium brachte ihm grosses Vertrauen entgegen; bei seiner Wahl wurde keine einzige Stimme gegen ihn abge-

---

Anm. (1) Herbert Ihering, Theater der Welt, Berlin 1949, S. 96ff

geben. Er konnte beginnen, ohne zugleich mit seinem Antritt Widersprüche erfahren zu müssen, und das war in Köln selten. Die Kölner renovierten sogar ihr Schauspielhaus vor der ersten Premiere der neuen Spielzeit (1). Hartung nämlich hatte erklärt, dass das Haus den Bedürfnissen des neuen Dramas und damit des Schauspielers nicht genüge. Er wollte das Publikum in die Bühne mit einbeziehen, und das konnte nur erreicht werden, wenn der Schauspieler aus der Reliefbühne heraustreten konnte. Man baute also eine Vorbühne. Unechte Empfindungen der Spieler wurden nun im Parkett leicht bemerkt. Hartung forderte Menschendarstellung mit Gefühl und Geist. Er brauchte den intelligenten Spieler, der seine Rolle aus einem eigenen Prozess holte und nicht nur vom Regisseur die Bewegungen auswendig lernte, und dessen Sprache einer übernommenen alten Zeit angehörte. Der Darmstädter Regisseur holte den Menschen aus der Tiefe der Bühne heraus und zerrte ihn in die Scheinwerfer; ein präzisiertes Beleuchtungssystem wurde eingebaut: acht Strahlenlampen warfen ihr Licht von der Decke auf den Schauspieler, zwei aus der in die Rückwand des zweiten Ranges eingebauten Beleuchtungskammer und zwei von den Proszeniumslogen des ersten Ranges aus. Ein weiterer Beleuchtungsapparat von 57 Brennkörpern wird bestimmt zur Erhellung des weissen Leinwandhintergrundes von der Bühnenmitte aus.

Hartung hatte eine Bühne gebaut, auf die er in dieser Spiel-

---

Anm. (1) (Kölnische Zeitung, Bericht von A. Stehle, undatiert)

zeit Hamsun, Unruh, Sternheim, Scribe, Kleist, Pirandello und andere setzte. Zu diesen Stücken hatte er die Koppenhöfer aus München engagiert. Sie bewarb sich nicht um langjährige Verträge, sie blieb als Gast. Es war ihr nur darum zu tun, grössere Rollen spielen zu dürfen. Vergeblich hatte sie sich danach gesehnt, bei Falckenberg Heldinnen zu spielen. In Köln brauchte sie keine Salonschlangen und Französinnen dieser Art zu spielen; Hartung sprach ihr das Fach der Heldin zu. Er hatte sie an einem Erholungsort im Schwarzwald aufgestöbert. Müde und von den vielen münchener Premieren abgesehen, hatte sie sich hierhin geflüchtet. Sinn für Engagementsverhandlungen hatte sie nicht; man musste sie führen. Sie liess sogar Engagementsangebote unbeantwortet.

Als erstes Stück inszeniert Hartung am 13. 9. 1924 Hamsuns Schauspiel 'Königin Tamara'. Die Szenen wurden von T. C. Pilartz, der mit dem Tessisseur aus Darmstadt gekommen war, expressionistisch aufgebaut. Der Palast Tamaras war angedeutet durch Gratlinie, in spitzen Winkeln zugeschnittene Stoffvorhänge, im Vordergrund zinnoberrot, dahinter grün und blau. Ein Vorhang deutete im Hintergrund den Himmel an. Das dreieckige Transparent, das vorne in die Szene hing, stilisierte die Gottesmutter. Bis in den Zuschauerraum hindienten einfache Bänke mit roten Kissen und ebensolchen Teppichen mit vorspringenden Stufen als Abrundung des Bildes. Der Glanz der Farben konnte auferund der neuen Lichtanlage

auf das genaueste kontrolliert werden. Die Königin Tamara war Maria Koppenhöfer, Helmut Pfund der Prinz Giorgi. Schroff befahl sie, bald schmeichelte sie mit diplomatischer Tendenz, dann wankte sie furienhaft durch die Szene oder ging langsam als sinnig-sanftmütige Grösse des Landes. Die Schauspielerin sprengte bei auflodernder Leidenschaft die Fesseln höfischer Manier und geriet bis an die Grenze des Unschönen. Diese Grenze überschritt sie nicht. Die Kritik sagt dazu (1): "Zweifellos hatte ihre Stimme den etwas schnoddrigen, näselnden Offizierston einer strammen Kommandeuse; in stürmischen Augenblicken aber entwickelte sie eine grosse, packende Kraft, die hier und da hervortretenden weichen Gefühlstöne wirkten umso eindringlicher, als ihre Worte sonst oft, der Rolle entsprechend, metallisch hart und scharf klangen. Die Stimme der Koppenhöfer klang noch kapriziös und nervös, auch ihr Spiel fiel manchmal aus der sicheren Regie heraus. Es ist aber nicht richtig, dies als ein Verfehlen anzusehen. Zu berücksichtigen ist, dass es die erste Rolle der Koppenhöfer am Kölner Schauspielhaus ist, und dass eigentlich an dieser Stelle eine andere hätte stehen müssen (2), wenn nicht Gustav Hartung die Regie gehabt hätte. Für die Kritiker war es schwer, der Koppenhöfer gerecht zu werden; sie wussten nicht, ob sie gut oder nicht gut sei, denn bisher hatte die Schoenfeld, die festes Mitglied des Kölner Schauspielhauses war, solche Rollen gespielt. Eine Zeitungsstimme sagt hier-

---

Anm. (1) Kölnische Volkszeitung, 16. 9. 1924

Anm. (2) Adele Schoenfeld de Saint-George

zu (1): "Diese Frau wird dem Kölner Theaterpublikum (herkömmlicher Gesinnung) unbedingot wehtun. Sie hat bestimmt kein süßes, schmelzendes Organ. Das Organ ist frech, unverschämot, ordinär, es zellt, es kreischt. Was tut es, es ist ein Organ von unheimlichem Charakter. Die Koppenhöfer, zart von Wuchs, suggestiv im Gesichtstyp, reisst in Worten ein Weib nin, das Amazone ist, ein Gedanke an Strindbergs Weibchen, an Strindbergs Megäre ... Dunkelrot schwellt eine Sinnlichkeit in ihr - wie sie gefährlich und betörend über dem ganzen Drama Hamsuns schwelt. Und dann wieder schlummert eine tiefe Weichheit in ihr, wenn sie um ihren Sohn fleht oder in Liebe zu Giorgi irre redet. Eine Leidenschaft, die kämpft und richtet, die sich zu Tode martert und zen Himmel jauchzt, eine Skala der Gefühle, wie sie selten eine Darstellerin umgreift." Weiter noch geht Franz P. Brückner auf das Publikum ein: "In Glut und Farbe rauscht der Abend vorüber. Sie sitzen starr, Bürger von Köln. Ein Pfiff. Der musste kommen. So prompt und präzis, dass er bestellt war. Aber von brausendem Beifall wird der Pfiff überdeckt, zum Schluss bleiben sie sitzen, rufen und trampeln, bis Hartung und Filartz kommen. ... Mit diesem Abend ist Köln in die Reihe der deutschen Städte gesprungen, die man beachten muss, wenn von Kultur des Theaters und neuer Bühnenkunst die Rede ist."

In Fritz von Unruhs Frühwerk, dem Drama 'Louis Ferdinand, Prinz von Preussen' ist sie, die neue Heldin, Königin Louise.

"Sie glänzte in milder Hoheit (1); dass sie eine gewisse Kälte um sich verbreitete, liegt wohl im Sinne des Stückes. Als die Kunde vom Tode des Prinzen Louis Ferdinand die Königin trifft, ruft sie aus: 'Sucht Preussen! Es gibt keine Preussen mehr!'" Friedel Münzer, eine Schauspielerin des Kölner Schauspielhauses sagt hierzu: "Als wir diese scharfen Worte der Koppenhöfer hörten, wussten wir Kollegen, dass vor uns das grösste Talent stand, das die Kölner Bühne je hatte. Die Koppenhöfer stand da wie Stein, nur dass sie sprach, mit einem jedes Schmelzes und jeder Wärme entbehrenden Ton. Sie rollte und walzte das 'r'; ich wusste, dass ich so etwas hier noch nicht gehört hatte. In der Koppenhöfer war die Louise gefunden, die das Stück brauchte. In ihrer Stimme und versteinerten Gestalt ging Preussen unter." (2). Eine andere Pressestimme zu diese Aufführung (3): "Maria Koppenhöfer, repräsentativ, ein Frauenbild, gefesselt durch die Enge, sie kündet heilige Worte von der Pflicht. Hartung hatte ihr diese Rolle anvertraut, da sie die Schlusszene bis ins Letzte hinein verkörpern konnte. Aber die Louise Unruhs, wenn wir sie in dem ganzen Stück verfolgen, ist weicher und geschmeidiger. Das lieferte ihre Gestalt nicht, derb und hoch gewachsen, mehr ehern und niemals geschmeidig." Dass der Stadtanzeiger behauptet (4), diese Louise sei ein Missgriff der Regie gewesen, und weiter ihre Stimme als verquetscht darstellt, ist unrichtig. Eine

---

Anm. (1) Kölnische Volkszeitung, 25. 9. 1924

Anm. (2) Gespräch mit Friedel Münzer

Anm. (3) Kölner Tageblatt, 29. 9. 1924

Anm. (4) Stadtanzeiger, 29. 9. 1924

andere Pressestimme behauptet (1), man habe keinen Gast nötig gehabt, dessen Näseln ungemein sei; das alles verrät, dass Hartung beginnenden Intriguen ausgesetzt war, und damit auch seine von ihm engagierten Schauspieler. Aber die Koppenhöfer spielte weiter, ohne auf Zeitungsnotizen zu achten. Sie verliess sich auf den Regisseur und auf seine Arbeit.

Wir sehen sie wieder in Sribes 'Das Glas Wasser' am 21. 11. 1924. Sie ist die Herzogin von Marlborough, und Wolf von Benneckendorf der elegante Bolinbroke. Ausser farbigen Manschettenaufschlägen und aufgesetzten Taschen war alles an ihm weiss, Ferücke, Rock, Hose, Strümpfe und Schuhe, das Gesicht mit Schönheitspflasterchen beklebt, und lächelnd. Es gemahnt an die höfischen Bildnisse der Allongeperücken. Gegenspielerin Maria Koppenhöfer steht in schroffer Herrschsucht da, die die Hofmanier mit schäbigem Geist kopierte. Ihr hochgekämmtes Haar, der weitgeschnittene Mantel, aus dem ein längsgestreiftes Kleid über einen Reifen bis auf den Boden fällt, weisse Ohrringe und eine weisse Kette, oft in der Hand ein Schriftstück, so lässt sie sich führen, in der Schlusszene, im Tanzschritt, von Bolinbroke, dem sie ihren rechten Arm in die Seite legt, während er den linken Fuss nach hinten stellt, die linke Hand um ihre linke Hüfte gelegt. Dabei sieht sie ihn an, verschwiegen-boshaft, mit einer Maske des Wohlwollens.

---

Anm. (1) (Rheinische Volkswacht, undatiert.)

"Sie beherrscht den ganzen komplizierten Apparat von weltlicher Eitelkeit, von Koketterie, Ränken und Heuchelei. Dabei liebt eine wundervolle Grazie in all dieser Knavallerie: man folgt mit ästhetischem Behagen dem geschmeidig hin und her springenden Wort, dieser jonglierenden Klinge, diesem Ausweichen und sich Anschmiegen an jede königliche Laune." ((1)).

Am 17. 2. 1925 sieht sie das Publikum als Stieftochter in Pirandellos 'Sechs Personen suchen einen Autor'. Sie steckte in einem aufreizend engen schwarzen Kostüm, seidenrauschende Dessous darunter (2), aber hinter ihrer gepuderten Haut schwillt das Blut an, und hinter ihrer hohen Stirn lauert ein Dämon. Die Koppenhöfer wird zur Komödiantin, verbuhlt ist ihr Leib, der Blick sticht wie der eines Vampyrs. Aber nicht allein mit äusseren Mittelchen geht sie an die Rolle. Durch ihr Gesicht strahlt eine tiefe Qual. Ihre Mienen sind gezeichnet von der Frechheit einer Abgesunkenen. Das Geheimnis, das diese Rolle bezwang, war die Ruhe, aus der sie ihre Leistung schälte. Alfons Godard (3), der diese Rolle mit ihr probierte, sagte darüber: "Die Koppenhöfer schuf alles aus ihrem unverbildeten Wesen. Sie war ohne Konturen, und musste in die jeweilige Materie hineingeschickt werden. Und wenn letztere sich mit ihrer eigenen Individualität deckte, dann nur war sie sussezeich-

---

Ann. (1) Kölner Tagblatt, 23. 11. 1924

Ann. (2) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Ann. (3) Oberspielleiter des Kölner Schauspielhauses, der mir in einem Gespräch das Folgende mitteilte.

net. Sie konnte auch leicht fehlgehen, wenn man ihr etwas zumutete, was ihrer Art nicht entsprach. Es war zwecklos, auf einer Probe ihr etwas einzuhämmern, das sie nicht so-  
gleich erfasste. Sie sagte dann: 'Das kann ich nicht'.  
Zuhause oder auf der Strasse probierte sie es dann, bis sie  
sich hineingelebt hatte." Eine Rolle, an der sie zu zer-  
brechen glaubte, war die Penthesilea, die Hartung am 27.  
März aufführte (1).

Für die Schauspielerin war der 13. 6. 1925 ein grosser Tag.  
Alexander Moissi und Lina Lossen gastierten in Köln (2) in  
Tolstojs 'Lebender Leichnam' und Shakespeares 'Hamlet'.  
Moissi als Hamlet, sie die Königin, obwohl selbst erst vier-  
undzwanzig Jahre alt. Ihre Jugend liess diese Rolle von  
vornherein in einem tragisch gefärbten Ernst erscheinen. Das  
ist aber die Königin nicht, wenn sie im ersten Akt neben ihm  
dem Gemahl schreitet und Hamlet bittet, nicht nach Witten-  
berg zu gehen. Sie hat zwar den Gatten verloren, aber in  
Hamlets Oheim einen neuen Gefährten gefunden. (3) Die  
junge Koppenhöfer gab die Rolle zu edel, so dass man sich  
die Liebe zu Claudius nur schwer vorstellen konnte, auch war  
ihre Sprache Shakespeares Versen noch nicht gewachsen; im-  
merhin gestaltete sie unbestechlich aus ihrer eigenen Per-  
sönlichkeit heraus.

Die Spielzeit ging zuende. In Gustav Hartung hatte man einen

---

Ann. (1) vide S. 84 ff wo ich auf diese Inszenierung geson-  
dert eingehen werde.

Ann. (2) Tausendjahrfeier der Stadt Köln

Ann. (3) Kölnische Volkszeitung, 13. 6. 1925

Messias erwartet. Seine Regieführung war neu in der rheinischen Stadt. Unter der Hartung'schen Regie war die Schoenfeld aus dem Ensemble geschieden. Der deklamatorische Ton, mit dem die Schauspielerin die klassische Salondame mit Tendenz zur Heroine bezwungen hatte, war bei Hartung unbrauchbar. Die Heldin Maria Koppenhöfer, die gegen alte Pathetik herbe und packende Kraft setzte, und persönliche Dignität ausstrahlte, hat wohl Adele Schoenfeld mit veranlasst, ihren Abschied einzureichen. Man hatte sie kaum beschäftigt. Die katholischen Pfarrer der Stadt Köln wiesen in einem Artikel (1) gegen den sittlichen Tiefstand des Theaterwesens die abgelaufene Spielzeit schroff ab. Nicht allein die Ballettvorführungen im Opernhaus wurden "als das Seelenmordende Gift der Unzucht" verdammt, auch die Königin Tamara habe den Tiefstand der Theatersitten noch vergrößert, dies alles übertrumpfe noch die Aufführung von 'Giovanni und Arabella' "in den sogenannten Kammerspielen des städtischen Deutschen Theaters... Die Katholiken unserer Stadt fordern wir um des Bewusstseins willen auf, solche Stücke in den Theatern zu meiden, deren Besuch als ansteckungsgefährlich bezeichnet werden muss. Von unserer katholischen Presse fordern wir, dass sie entsprechend ihrer Aufgabe und bisher geübten Pflicht ohne jede Rücksichtnahme die Dinge beim richtigen Namen nennt ..., da sie in ihren eigenen Theaterinstituten dem höchst traurigen und skandalösen Sinken der öffentlichen Moral Vorschub leisten."

---

Ann. (1) (ungekennzeichnete Photokopie eines Zeitungsblattes.)

Wartung hatte längst einen Ruf an das Berliner Renaissance-theater. Walter Janssen ging an das Deutsche Theater und nahm Maria Koppenhöfer mit. Sie sagt selbst über diese Zeit und ihr neues Engagement (1): "Das war wohl mein schönstes Jahr damals, zusammen mit Walter Janssen. Oft und gern denke ich an diese Zeit zurück. Walter Janssen bekam dann ein Gastspiel in Berlin am Deutschen Theater und wurde so zum Mittler für mich." Die Koppenhöfer hatte es geschafft. In Köln begann sich ihre Sprache so zu entwickeln, dass die grosse Aufgabe, die sie sich gesetzt hatte, die grosse Form finden konnte, die sie in ihren reiferen Jahren hatte.

Als sie Köln verliess, war sie eine Schauspielerin, die ein erfolgreiches Jahr hinter sich hatte, und dennoch einfach und vorurteilslos geblieben war. Das blieb sie bis zu ihrem Tode. Ein Student, der sie in Berlin wiedersah, erinnerte sich (2): "... Ein Klang war mir immer im Ohr geblieben: jene einmalige, herbe, oft beinahe tonlose Stimme der Maria Koppenhöfer in Sternheims '1913' oder in der Schluss-szene der 'Penthesilea'!"

---

Anm. (1) Berliner Rundfunkinterview, a.a.O.

Anm. (2) Herbert Ihering, a.a.O.

#### IV. Versuch bei Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin.

Reinhardt war unumschränkter Herrscher am Deutschen Theater in Berlin, als Maria Koppenhöfer in sein Ensemble aufgenommen wurde. (1) Er war stets sein eigener Dramaturg; der Text eines Theaterstücks war ihm Partitur, die er nach eigenem Ermessen ausbaute. Es war ihm darum zu tun, dass seine Stücke Pantomime, Farbe, Klang hatten, die er, auch wenn sie von geringem Wert waren, in grosser Besetzung herausbrachte und monatelang abspielen konnte. Das Deutsche Theater in der Schumannstrasse konnte sein höchst persönliches Regietheater genannt werden, dem gute Schauspieler verpflichtet waren. Er nur war der begnadete Theaterschöpfer, nicht die Schauspieler und schon garnicht die Dichter. Das Individuelle des einzelnen Darstellers wurde von dem grossen Mann aufgesogen, es sollte von ihm aus auf den Schauspieler gehen, dem er jede Geste, jeden Laut in endlosen Proben vorzeichnete. Er konnte sich in die einzelnen Rollen hineindenken und sie überzeugend darstellen. An der Sprache arbeitete er wenig. Mundartliche Töne auf der Bühne liess er durchgehen. Er bekämpfte die Hoftheaterpose wie auch den Naturalismus, der unter Otto Brahm geherrscht hatte. Seine Führung ging so weit, dass sein Lear den König ablegte und als enttäuschter Vater dastand. Geistig grossen Aufgaben ging er gerne aus dem Wege. Bezeichnend dafür ist, dass er in der Tragödie auch eine Tragikomödie

---

Ann. [1) Hinweise für das Folgende fand ich beim Durchsuchen des noch ungeordneten Archivs des Theaters in der Schumannstrasse.

sah. Er liebte die Sensation und gab ihre Stoffe am liebsten. Es bleibt sein Verdienst, neben seiner Regieleistung bedeutende Schauspieler angezogen zu haben, die heute noch das Theater prägen. Manchmal blieben sie nicht lange bei ihm, seine Vertragsrechte nämlich wandte er willkürlich an. Es konnte geschehen, dass ein Schauspieler nach vierzehntägigem Engagement wieder entlassen wurde. Sein hochentwickelter psychologischer Instinkt erkannte sicher die Individualität des Einzelnen für ein Fach. Sein Ensemble aber wurde nie starr, er veränderte es nach den Bedürfnissen einer jeden Inszenierung.

1925 siedelte die Koppenhöfer in die Schumannstrasse um und spielte unter der Regie von Max Reinhardt die Frau Ma aus Klabunds 'Kreidekreis' am 20. 10. 1925. Walter Frank (1) sagt über dies erste Auftreten: "Eine ungeheure Geschmeidigkeit zeigte sie, die im Grunde nicht die ihre war. Fast schlangenhaft ging sie von einer Szene zur anderen." Interessiert empfing sie der Kritiker Monty Jacobs (2): "Zu Ma's Ohr aber erhebt sich auf den Zehenspitzen die Hauptfrau, Maria Koppenhöfer, im Frauentyp Tilla Durieux ähnlich. Schwarz und schlank, federnd in der Sprungkraft geschmeidiger Glieder, eine für Berlin neue Erscheinung, die gleich in dem ersten Ansprunge interessiert, und auf Rollen aus der Strindbergwelt neugierig macht. Wenn Ma aus der Teeschale das Gift trinkt, so ist die Märchenluft mit dem schärf-

---

Ann. (1) Gespräch mir mir, Okt. 1956, Schillertheater, Berlin

Ann. (2) Vossische Zeitung, 21. 10. 1925

sten Zauber geladen. Popanz Klöpfer fällt um. Unschuld Bergner zirpt ihren goldseligen Traum. Mörderin Koppenhöfer strafft und spannt ihren Körper in der Luft des Bösen, öffnet den Mund im Triumph, und es scheint, als wolle sie den Schrei der Märchenstiefmutter ausstossen, vor dem alle Kinderstuben zittern..."

Am 29. 12. 1925 geht das 'Käthchen von Heilbronn' von Kleist in der Inszenierung von Eugen Klöpfer über die Bühne. Die Koppenhöfer ist die Künigunde; um sie schwebt das Absichtslose, die Grausamkeit, und bleibt ein Märchen. Hart und scharf ist ihre Zunge, mit den Ränken einer bösen Hexe, und zum Schluss schleicht sie fort mit ihren Gesinnungsgenossen, und wohin? - Ihr Ziel ist der Blocksberg.

Franz Werfels 'Juarez und Maximilian' am 29. 1. 1926 - das dritte Auftreten der Koppenhöfer - diesmal wieder unter Reinhardts Regie.

Am 26. 4. 1926 führt die 'Junge Bühne' Marie Luise Fleissers 'Fegfeuer in Ingolstadt' am Deutschen Theater auf. Die junge Bühnenschar wollte der dramatischen Armut mit allem Reichtum berliner Schauspielkunst abhelfen. Monty Jacobs rät der Bühne Dr. Seelers (1), ein Stück, das nur l'art pour l'art ist, das heisst um jeden Preis eine dramatische Uraufführung, nicht aufzuführen, wenn eine Reizekunst wie die von Paul Bildt nichts auszurichten vermag, und die Schauspieler

---

Anm. (1) Zeitungsausschnitt "D.T.", nicht näher bezeichnet,  
26. 4. 1926

die Rollen nur aus der eigenen Substanz zusammenfügen. Eine andere Kritik berichtet über diese Aufführung (1): "In beklemmend engem Bühnenbild steht Matthias Wiemans religiöser Phantast in holzschnitthafter Einfachheit und tiefinnerlicher Durchseeltheit. ... Zu ihm in flammendem Gegensatz Maria Koppenhöfer (Olga), anfangs naturalistisch 'echt', in scheinbar altjüngerlicher Verslossenheit, Bissigkeit; später erschütternd in entfesselten Energien, in tragischer Verzweiflung. Diese beiden tragen das Stück über alle Gefahren."

Gewiss, sie hatte nicht lange in der Provinz auf ein Engagement an das erste Theater Deutschlands warten müssen, aber passte sie in den Theaterkonzern in der Schumannstrasse, in dem Schauspieler gehandelt wurden und abgesetzt, wenn sie nicht mehr passten? Und ging diese Reinhardtzeit nicht auf ein gehobenes Boulevardtheater zu? "Sie war ein Monstrum an der Peripherie", sagt Pamela Wedekind (2), "sie passte nicht zu den Reinhardtbrütern, zu endlosen Gastspielen durch europäische Länder. Sie brauchte ein aufsteigendes Theater, in dem sie - die an jeder Rolle neu lernte - arbeiten konnte, und an dem sie eine der ersten sein wollte." In dieser Spielzeit war das Deutsche Theater arm an Klassikerinszenierungen. Die Schauspielerin wurde in keiner klassischen Rolle beschäftigt, sie, die glaubte, für dieses Fach geboren zu sein. So wandte sie sich von Reinhardt ab.

---

Anm. (1) (Ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Anm. (2) Gespräch mit Pamela Wedekind

V. Die Staatsschauspielerin am Gendarmenmarkt.

DIE RÄUBER

Inszenierung von Erwin Piscator

12. 9. 1926

|                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| Max.....              | Fritz Valk        |
| Karl.....             | Carl Ebert        |
| Franz.....            | Erwin Faber       |
| Amalie.....           | Maria Koppenhöfer |
| Spiegelberg.....      | Paul Bildt        |
| Schweitzer.....       | Ferdinand Hart    |
| Grimm.....            | Ernst Keppler     |
| Razmann.....          | Wolf Trutz        |
| Schusterle.....       | Erich Dunskus     |
| Roller.....           | Veit Harlan       |
| Schurz.....           | Reinhold Köstlin  |
| Hermann.....          | Albert Florath    |
| Daniel.....           | Walter Franck     |
| Diener.....           | Willi Krüger      |
| Magistratsperson..... | Albert Patry      |

Räuber: Alfred Angermann, Willi Brose, Hans  
Egarter, Manfred Frömchen, Carl Uhlig, Hans  
Hohenstein

Bühnenbild: Traugott Müller

Komposition und musikalische Leitung: Edmund  
Meisel

Erwin Piscators 'Räuber' war eine der revolutionierendsten Inszenierungen am Berliner Staatstheater. Das Publikum hatte nach dieser Schilleraufführung missmutig das Theater am Gendarmenmarkt verlassen und Monty Jacobs sagt dazu (1): "Das Wort ... hat die neue Inszenierung gedämpft, bis keine Flamme mehr aus ihm hervorschlug ...". Der Regisseur wollte eine Abstraktion des Pathos erreichen, vom Wort weg und zurück zur Aktion. Piscator zerstückelt das Wort noch mit Hilfe des Bühnenbildes. Das Schloss der Moor ist in zwei Stockwerken aufgebaut. Wir sehen unten, wie Franz seinen Hermann aufhetzt, während im Obergeschoss Amalie ihren Vater tröstet - Dialog und Monolog fließen durcheinander. Das Kostüm der Schauspieler: Spiegelberg trägt einen braunen, steifen Hut und einen zerfransten Cuttaway, Franz Moor tut sich gütlich in einer Oxford-Hose, Amalie hat ein Hochzeitskostüm an mit den Puffärmeln der Mode von 1890, Maria Koppenhöfers Temperament als Amalie verpufft. Piscator drosselte die Spieler wie das ganze Stück zugunsten des Räuberhaufens. "Diktatur des Proletariats auf der Bühne mit den tönenden Fanfaren einer Petenkin-Musik"- so Monty Jacobs (1). Das war die erste Begegnung der Koppenhöfer mit dem Staatstheater. Die Aufführung der 'Räuber' machte sie missmutig; So hatte sie sich Schiller nicht vorgestellt. Sie, die im Geheimen nach der Jungfrau von Orleans glühte, musste diesen Sturz in der Amalie erleben. Nach dieser Aufführung bot ihr Ernst Toller eine Stellung an der Piscator-Bühne mit hoher

---

Anm. (1) Vossische Zeitung, 13. 9. 1926

Gage an (1). Die Koppenhöfer rang schwer mit sich. Das Deutsche Theater in der Schumannstrasse hatte sie enttäuscht, Piscator gab ein zerstückeltes "räuberisches" Experiment. Ihm sagte sie ab und wurde von nun an festes Mitglied des Staatstheaters bis 1945.

Der 'Hamlet' Jessners am 3. 11. 1926," als rauschendes, stofflich kompaktes Spectaculum, eine geschehnisreiche Haupt- und Staatsaktion, Polonius als erheiternde Figur, reichhaftes Extempore aus dem Geiste billiger Aktualität..." (2). Diese Aufführung wurde von vielen Zeitungen besprochen, und Felix Hollaender (3) sagt: "So eine saftige, von Witz und Einfall durchblutete Parodie habe ich seit Jahren auf der Bühne nicht erlebt. Zu einer Zeit, in der das Schmutz- und Schundgesetz zur Wahrheit wurde, und wir in einen Polizeistaat münden, wie er kaum jemals unter dem wilhelminischen Regime bestanden hat, hält dieser Spielleiter der verflossenen Monarchie noch einmal einen unbarmherzigen Spiegel vor. ... Er wählt ein Kostüm, mehr modern als zeitlos, und verlangt den Clou der dekorativen Ausstattung in jener Szene, die das enthüllende Schauspiel dem königlichen Paare vorspielt. Hatte er vorher ein verfallenes, zuwieses Fürstenschloss mit einem Thronsaal von spartanischer Einfachheit gezeigt, ... so zaubert er in dem genannten Auftritt plötzlich ein entzückendes Barocktheater des 18. Jahrhunderts vor unse-

---

Anm. (1) Hermann Hensler, Gespräch mit mir

Anm. (2) Das Blaue Heft, Hrsg. Max Epstein, Jhrz. 7, Nr. 24  
S. 598ff

Anm. (3) Felix Hollaender, 'Lebendiges Theater', Berlin  
1932, S. 132ff

re Augen.

Wie stellt das Bild sich dar? Oben in der isolierten Hofloge der Monarch und seine Gattin - unten im Parkett und in den Seitenlogen der ganze Hofstaat, prächtig angetan. Die einen Moment lang hell beleuchtete Szene wird bei Beginn des Spiels plötzlich verdunkelt - nur das verbrecherische Königspaar und die agierenden Komödianten werden durch grelle Scheinwerfer herausgehoben... Aber im entscheidenden Moment sitzt mit einem Male Hamlet in der Hofloge zwischen dem verängstigten Monarchen und dessen Gattin und übernimmt die Führung der grauenhaften Vorgänge. Aufrüttelnd und höchst einprägsam, wie dann der König und die Königin verstört in die Höhe fahren, - und davonjagen, - wie unten eine heillose Panik ausbricht und mit unheimlichen Staccato-rufen alles durcheinanderflüchtet. ... Und ein fast ebenso glücklicher Fund ist die zweigeteilte Bühne, auf der die Schlafgemächer des Königs und der Königin aneinander stoßen. Hamlet hat nun Gelegenheit, die Mutter aus ihrem Bett zum Lager des teuflischen Gatten zu schleifen....

Gegen Ende des Dramas ein letztes, erschütterndes Bild: Der verlöschende Hamlet birgt seinen Kopf im Schoße der toten Königin...

Der König des Herrn Wäscher, feist, mit rundem Vollmondgesicht, nicht sehr differenziert... Während Fräulein Koppenhöfer die beste Königin ist, die ich jemals gesehen habe. Ihr Körper strahlt Wollust und Geilheit aus, und zugleich gibt

ihr Gesicht alle Ängste eines verlorenen und verirrtten Herzens wieder..."

Nach einer verunglückten Inszenierung der 'Penthesilea' (3), in der Maria Koppenhöfer Kleists Heldin spielte, steht sie in 'Musik', einem Sittengemälde in vier Bildern von Frank Wedekind am 7. 5. 1927 auf der Bühne des Schillertheaters. In dieser Rolle setzte sie sich in Berlin durch. Die Inszenierung besorgte Erich Engel. In ihm hatte die Koppenhöfer den Regisseur gefunden, der an dem einzelnen Darsteller arbeitete. Jeder Ton in dieser Aufführung war getroffen. Ob es der egoistische Musikprofessor Aribert Wäscher war oder die hysterische Frau der Matthilde Sussin oder der Literat Lindkuh, von Paul Bildt gespielt, oder die arme Klara mit dem Gesicht der Sehnsucht, das Maria Koppenhöfer dunkel durchhält. "Maria Koppenhöfers dunkle Klara, seit dem 'Kreidekreis' zum erstenmal wieder in einer Rolle, die ihre gesammelte Kraft entbindet, streng, nonnenhaft, aber niemals verfinstert, ein Schicksalsopfer, eine verlöschende Stimme der Sehnsucht, mit dem kehligen Anklang der schweizer Mundart, eine Erscheinung, deren Bild und Ton als Erinnerung bleibt..." (1)

Georg Kaisers 'Gas' im Schillertheater am 23. 9. 1928 unter der Spielleitung von Jessner: Das jagende Tempo Kaisers wurde vom Regisseur getroffen. Die Koppenhöfer ist zu einer grossen Sprecherin herangereift; hier zeigt es sich. (2) Ihre

---

Anm. (1) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt, wahrscheinlich Vossische Zeitung)

Anm. (2) Monty Jacobs, Vossische Zeitung, 25. 9. 1928

Stimme führt den Frauenchor an. Den Fabrikherrn gab Walter Franck.

'Die Weber' Gerhart Hauptmanns inszenierte Jessner ohne Stilisierungsmomente in naturalistischer Wiedergabe (1). Die Aufführung ist straff zusammengefasst und verbietet grosses Ausspielen oder Abgleiten in Einzelheiten. Die Stimmung im ersten Akt ist schon da, wenn die Arbeiter ihre Webereien abgeben, und Pfeiffer die Löhne drückt. Der Gegenpol ist das Aufbegehren des roten Bäckers. Die Zerstörung der Fabrikantenwohnung geschieht nicht in einer brodelnden Volkswut sondern in einer leisen Tonart. Nur der Hammer, der in den Spiegel geschlagen wird, deutet auf Revolution. Sonst könnte ein Umzug hier vorgegangen sein. Die Luise der Koppenhöfer, unschreckhaft, stürmerisch, ein Revolutionsmaterial erster Klasse, der es nicht gelingt, den richtigen Ton zu finden. Sie schreit die Worte unordentlich heraus. Aber was sie kann, ist, der kleinen Rolle grossartige Momente abzugewinnen. Die 'Vossische' sagt (2): "Den Schrei, der kalt und heiss macht, bringt der Gottlieb von Lothar Müthel, wenn er hinter der Frau in den Kampf stürzt. Ihre schaffe Aktivität mag Maria Koppenhöfers Knochenstärke schon aufrecken, aber den grossen Hauptmannschen Satz 'Ich bin 'ne Mutter!' bringt sie nicht zum Stehen. Hier fehlte der Schrei der Else Lehmann, erdenschwer und warm..." Und Felix Hollaender (3): "Ein Jammer ist es an das grosse

---

Anm. (1) (dazu B.Z. am Mittag, Norbert Falk, undatiert)

Anm. (2) Vossische Zeitung, 6. 2. 1928

Anm. (3) Felix Holländer, a.a.O.

Talent von Maria Koppenhöfer, das in seiner Disziplinlosigkeit gefährdet erscheint. Sie spricht bereits so undeutlich, dass man keinen Satz, kein Wort von ihr versteht."

Mit borstiger Gehässigkeit gibt die Koppenhöfer die Portiersfrau in der Uraufführung von Dietzenschmidts 'Hinterhauslegende' am 28. 6. 1928.

Wie sie gross sein kann und die Szene beherrscht, zeigt sie in der Randgestalt der Mutter in 'Des Kaisers Soldaten' von Hermann Essig am 1. 11. 1929. Arthur Elbesser sagt darüber (1): "Die Mutter konnte nur ein Ekel, konnte nichts als hart sein, so kommt sie rechtmässig zu der energischen Marie Koppenhöfer."

'Kabale und Liebe' im Schillertheater, am 7. 12. 1929, in einer Inszenierung des Piscatorschülers Leopold Lindberg.

Die Kunst dieses jungen Regisseurs reichte für die Bewältigung einer klassischen Aufgabe nicht aus. Monty Jacobs sagt (2): "Nur vier echte Botschafter waren in die er rauschlose Welt beglaubigt: Arthur Kraussnecks Kammerdiener, ein fast schon verklärter Greis mit einem Blick aus dem Inferno der Gegenwart hinauf in eine himmlische Zukunft, Maria Koppenhöfers Lady, Dame, Bekennerin, Anklägerin zugleich, Elsa Wagners Frau Miller, die 'Dummheit in Person', und das Kleinbürgerkum in der Nachtjacke, dazu endlich Lothar Muthels Wurm, ein Bösewicht mit einer Überlegenen, veräuschlos in-

---

Ann. (1) Vossische Zeitung, 2. 11. 1929

Ann. (2) Vossische Zeitung, 9. 12. 1929

<sup>g</sup>  
trüfender Klugheit."

In Gerhart Hauptmanns 'Friedensfest' finden wir den Ensembleceist des Staatstheaters wieder in der Inszenierung von Richard Weichert. Maria Koppenhöfer in ihrer Auguste Scholz gab sich sofort als Scheusal preis. (1) "Genug, wenn das abgestandene Mädchen, das auch mal Sehnsucht hatte, vertrocknet und nicht mehr begehrenswert scheint. Sie hätte nicht über die Rolle hinausgehen dürfen; ihr Fehler jedoch war allein ein Mangel der Regie."

Ernst Legal zeigt am 3. 5. 1930 im Schillertheater Calderons 'Der Traum - Ein Leben'. Maria Koppenhöfer als Hexe zeigte neben Alexander Granach als Zangar und Walther Franck als König, dass sie den Ansprüchen des spanischen Reimverses gewachsen war. (2).

17. 10. 1930 - Premiere des 'Urgötz'. Legal holt nicht den Theatersgitz hervor sondern die 'Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand.' Eine Unzahl kleiner Szenen ist zu bewältigen. (3) In drei grossen Akten lässt er die Szenen vorüberziehen, zuerst die Weisslingen-Tragödie, dann Götzens Kampf mit dem Kaiser, an den sich der Bauernkrieg und Weisslingens Untergang anschliessen. Vier Stunden braucht die Aufführung. Die Burg Götzens stellt Legal in einer weiten Projektionslandschaft auf einem Kuppelhorizont auf, der Bamberger Hof wurde mit einem Gobelin ange-

---

Anm. (1) (Arthur Eloesser, Vossische Zeitung, undatiert)

Anm. (2) Vossische Zeitung, Monty Jacobs, 5. 5. 1930

Anm. (3) Vossische Zeitung, Monty Jacobs, 19. 10. 1930

deutet. Adelheids Schlafgemach, ein einsames Gartenhäuschen, wirkte ein wenig belustigend. Der Szenenwechsel geschah bei offenem Vorhang. Heinrich George war der Berliner, einfach und gradlinig, warm und weich. Minettis Weisslingen gab mehr Umriss als Wesen der Gestalt; Berta Drews war als Adelheid eine kleine Bestie. Die Elisabeth der Koppenhöfer "herb und kantig, 'wahrhaft mit Kartoffeln und Rüben erzogen'". Das Staatstheater zeigte, dass es durch sein Ensemblespiel zu einer vollendet einfachen und sachlichen Aufführung kommen kann. In einer solchen Klassikerrolle hatte die Koppenhöfer sich gesehen, als sie ihre ersten Sprünge auf der Bühne machte. Wusste sie schon, dass sie das klassische Fach noch in ihrer Charakterdarstellung noch überbieten sollte?

Agamemnon, am 6. 3. 1931 -. Weitausgebreitet sind die Arme, und die Hände zißen nach aussen, als diese Klytämnestra den heimkehrenden Agamemnon begrüsst, den sie mit Aegisth betrogen hat und nun ermorden wird. So schreitet sie die Treppe herunter; an der Seite der Chor, der von Wilhelm Leyhausen geleitet wird. Während seitlich von ihr in seinem Streitwagen Agamemnon aufrecht steht, schaut sie, das schlimme Wimmern verdeckend, in die entgegengesetzte Richtung. Ihr schwarzes Haar fällt wallend auf die Schultern; gebannt ist der Blick des Chores von ihrer Gestalt. Diese Szene mildert manche Unbeherrschtheit des Zuvielwollens der Künstlerin.

Arthur Eiloesser sagt in seiner Besprechung (1): "Der Agamemnon von Theodor Loos wich in einigen lyrischen Vibrationen aus; der etwas monotone Ansatz von Maria Koppenhöfers Klytämnestra bewies nicht immer beherrschte Fülle, aber dieser König und diese Königin standen doch bedeutend, schicksalhaft gegeneinander, als Symbolträger streitender und gleichgewichtiger Rechte."

Am 2. 4. 1931 ist die Premiere von Ernst Pentzlo<sup>d</sup>lts 'Die portugalesische Schlacht' in der Regie von Leopold Lindtberg. Was die Koppenhöfer in der Rolle der Königin-Grossmama leistete, scheint unerreicht. Sie führte ihre Königin in einem weiss-~~grauen~~, schlotterisch fallenden Gewand vor, mit kleinem weissen Pelzkragen. Ihre Hände waren halb verdeckt von einem abgetragenen grauen Pulswärmer. Dazu trug sie lang hängende Ohrringe und spärliches, zerzaustes Haar unter einer perlenbesetzten Krone. Angeklebte Wimpern verstärkten den starren, in leere Ferne gerichteten Blick. So wandte sie sich an Sebastian, indem sie den zweiten und fünften Finger an ihn legte, und sprach mit ihm. Ihre Augen holten die Worte von weit her. Sie scheute es nicht, sich hässlich darzustellen. Hermine Körner sagte über diese Königin (2): "Wenn sie sich in der Garderobe das Krönchen aufsetzte, schon ganz die Altgewordene, mich noch einmal anblickte, und dann langsam aus der Garderobe fortging, dann ging man unwillkürlich zurück; man glaubte, sie sei hundertundzwölf Jahre alt

---

Anm. (1) Vossische Zeitung, 7. 3. 1931

(2) Gespräch mit Hermine Körner.

gewesen. Diese Rolle war von ihr selbst gemeisselt." Und Arthur Eloesser (1): "Ausser der Rolle der Königin-Grossmama, die in ihrem halb verfaulten Leibe nur ihren Verstand behalten hat, und die Maria Koppenhöfer glänzend erledigte, gab es nicht viel zu spielen."

Am 17. 4. 1931 inszeniert Jessner die 'Emilia Galotti'. Die Aufführung schafft es nur mit zwei Schauspielern: der Orsina und dem Marinelli. "Grossartig die Orsina der Koppenhöfer, die das Stück festhält"(2). Die 'Vossische' bemerkt: "(Die Orsina Maria Koppenhöfers) überwindet den tragikomischen Typ der betrogenen Geliebten durch die Kraft eines leidenden Herzens und eines überlegenen Geistes. Sie zeigt mit ergreifender Deutlichkeit, wie man eine grosse Theaterszene gross entwickeln kann." (3)

Weniger gut gelingt ihr die Hofmeisterin in 'Die natürliche Tochter' am 29. 8. 1931 unter der Regie von Lothar Müthel. Hierzu Arthur Eloesser (4): "Die Hofmeisterin ist eine brave Frau, die in eine Intrigue hineingezwungen wird .., eine ungemein schwierige Rolle, auch für die Kraft und den künstlerischen Intellekt von Maria Koppenhöfer, die das widerstrebende Klar auseinanderlegte, aber Gesicht und Haltung wohl besser gewahrt haben würde, wenn sie alles mehr zusammengefaltet hätte."

Am 7. 10. 1931 findet die Premiere von 'Peer Gynt' statt. Über

---

Ann. (1) Vossische Zeitung, 4. 4. 1931

Ann. (2) und (3) O.A. Palitzsch, Vossische Zeitung, 18. 4. 1931

Ann. (4) Vossische Zeitung, 31. 8. 1931

die Peer Gynt-Aufführungen in Berlin sagt Norbert Falk (1):  
"Barnowsky beginnt die Nachfolge Brahms im Lessingtheater mit Peer Gynt.

2. Hülshans Hofbühne spielt den Peer mit Alwing; grosses Geschäft bis in die ersten Republikjahre hinein.

3. Dann: Volksbühne mit Heinrich George.

4. Das Deutsche Theater mit Werner Krauss.

5. Jessner im Schauspielhaus wieder mit George."

Jessners Inszenierung rückt ab von dem süsslichen, melodramatischen Peer der Hofbühne. Zwar spielt das Orchester der Staatsoper unaufhaltsam die Musik Griegs, ein Fortschritt aber, dass Solveigh nicht mehr singt und nicht so tut. Eine kalte Nordlandschaft stellt Caspar Neher auf die Bühne. Jessner ist sehr geschickt im Zusammendrängen der einzelnen Szenen. Im Gegensatz zur nüchternen Führung des Ganzen teilt die grau-grüne Gesellschaft der Scheusale. Die Grüne ist Maria Koppenhöfer. Man hätte keine andere einsetzen dürfen. Bildhaftes starkes Strahlen legt sie in die Szene und eröffnet eine wilde Phantasie. Ihre Bewegungen sind sparsam.

Im staatlichen Schillertheater ist am 10. 11. 1931 die erste Aufführung von 'Die Herde sucht' von Fred Neumeyer, zu der Monty Jacobs bemerkt (2): "... Fester bleibt Maria Koppenhöfer auf ihrer Bahn, eine Versteinerte des Frauenleids, ein Mensch, der den bitteren Essigschwamm bis aufs Letzte ausgesogen hat." Sie spielte in diesem Stück die Rolle der Agnes.  
Am 17. 12. 1931 führt Fehling 'Die Rauhnacht' von Richard

---

Anm. (1) (B.Z. 1931; nicht näher gekennzeichnete Ausschnitt).

Anm. (2) Vossische Zeitung, 11. 11. 1931

Billinger auf, in der Maria Koppenhöfer als verlotterte Dorfmagd amüsant anzusehen ist.

Frank Wedekinds 'Liebestrank', in Szene gesetzt von Jürgen Fehling, am 6. 5. 1932, der seine Schauspieler burlesk herausstellte. Jedem übergab er eine Clownerie. Der Fürst, der den Liebestrank schlürfte, ist Heinrich George, "süffig und füllig, monumental in seiner Dummheit" (1), die Fürstin, Maria Koppenhöfer, holte sich einen grossen Preis. Sie setzte kaum einen Fuss vor den anderen ohne Applaus; sie hatte sich einmal wieder richtig aufgemacht, sich selbst getaucht in ein Meer von Volants und Rüschen, durch die sie ihre Blödsheit schleppte.

Jessner inszeniert Hauptmanns 'Gebriel Schillings Flucht'. Die Premiere findet am 28. 10. 1932 statt. Mit Maria Koppenhöfer als zermürbte Ehefrau neben Werner Krauss als Gabriel Schilling. "Schilling wird von den Weibern in den Tod gehetzt, von der beschränkten Hausfrau, der Maria Koppenhöfer eine fast erschreckende Knöchernheit gab, und Hanna Elias, der russischen Jüdin, seinem Vampyr, seiner Braut von Korinth" (2). Otto Ernst Hesse sagt (3): "Solche Gestalten wie die schauerlich reizarme Gattin, durch die Koppenhöfer mit einem letzten Entschluss zur krass-widerlichen Wahrheit wundervoll dargestellt: das sind Hoffnungen und Tröstungen in der heutigen Theaterlücke. Nur am Anfang,

---

Anm. (1) Vossische Zeitung., 7. 5. 1932

Anm. (2) Vossische Zeitung, 29. 10. 1932

Anm. (3) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

wenn sie ihr Schicksal auseinandersetzt, müsste sie noch einen Schuss manischer, hysteroversunkener sein. Und wenn der entscheidende blöckende Ruf 'Gabriel!' erfolgt, eine winzige Pause davor hätte gut getan. Gleichviel: herrlich, herrlich! An dieser Randgestalt bewies die Koppenhöfer ihre eigentliche grosse Kunst am besten. Diese Figur konnte am Staatstheater nur von ihr gespielt werden."

Die Shakespearekomödie 'Was ihr wollt' in der Übersetzung von Hans Rothe war für Lothar Müthel eine Intendantenprobe. (1) "Er sah das Lustspiel in seiner Musikalität, die szenische Phantasie dränzte er hinter ihr zurück. Im Bühnenbild blieb er sparsam. Es diente ihm fast nur als Verwandlungskulisse, die durch Hinzufügen oder Wegnehmen weniger Requisiten einmal als Gemach für den Herzog oder für Olivia, dann Strasse oder Garten, sogar als Rüpelkeller diente, als Baldachin für das Spiel der Liebenden. Die Entwürfe Traugott Müllers blieben sachlich und in klassizistischem Geschmack. Spielende Vielfalt erreicht die Revue durch Präzision, Klarheit und Abstufung; der Wille zu Komposition und einheitlichem Ensemblespiel wird durchgesezt durch eine disziplinierte Sprache. Die Aufführung bedeutet die Rückkehr des deutschen Schauspielers in den Zwang und in die Obhut des Ensembles, seine heilsame Entführung aus dem Virtuositentum der Charze, aus darstellerischer Einseitigkeit und aus der Spielerei mit Affekten..." Der Vorwurf

---

Anm. (1) Richard Biedrzyński, Schauspieler - Regisseure - Intendanten. Heidelberg/Berlin/Leipzig (1944) S. 31f.

eines 'Virtuosentums der Charge' freilich galt nie für Maria Koppenhöfer. Sie gab die Maria, Zofe der Olivia, nicht als das konventionelle Kammerkätzchen, "...mit der Dienstbotenlist und Hintertreppenkoketterie, sondern das Urbild eines Frauenzimmers, das Falstaffs natürliche Schwester zu sein scheint." Und eine andere Stimme (1): "Maria, die Zofe, ist die Anstifterin aller guten Spässe ... die dralle Person muss die andere Gottesgabe des Lachens haben. Ich habe mit Maria Koppenhöfer trotz all ihrer Tüchtigkeit nicht mitlachen können."

In einer geräumigen Wohntenne, der ein geheimnisvolles Dunkel anhaftete, deren rechts im Hintergrund gelegene Tür die Koppenhöfer mit einem Kettenrasseln öffnet, agierten die Schauspieler in Friedrich Grieses 'Mensch aus Erde gemacht' unter der Spielleitung von Jürgen Fehling am 23. 9. 1933. Hans Biermann, Bauernälteste des Dorfes, dargestellt von Heinrich George, nimmt sich die Magd zueigen. Wie ein Stück Vieh lässt er sie im Kreise laufen, da er sich als ihr Käufer vorkommt. Am grobgezimmerten Bauerntisch sitzt die Koppenhöfer, neben ihr Fr. Kayssler als würdevoller Amtmann; breitbeinig, die Hände in die Seite gestützt, der Biermann. Dass Haar der Magd liegt glatt an und läuft in einen kleinen Knoten aus, den sie jeden Morgen schnell zusammensteckt. Die ausgestreckten Finger einer Hand liegen hart auf der Tischplatte. "Maria Koppenhöfer spielt die Magd, die ein junges, derbes Weibstück sein müsste. Sie

---

Anm. (1) Arthur Eloesser, Vossische Zeitung, 7. 9. 1932

gibt sie mit scharfen, tragischen Akzenten, mit dem Willen zum Leid. Eine Duldlerin wird zur Märtyrerin." (1).

Am 10. 11. 1933 gibt es 'Die Braut von Messina'. Müthel lässt Schiller spielen, nicht auslegen. Die Schauspieler bleiben dabei normale Menschen, deren fürstliche Abstammung nicht im Pathos herausgeschrien wird. Die Kritik schreibt (2): "... darum spricht Maria Koppenhöfer die Fürstin anfangs sehr ruhig und klar, sorgsam darauf bedacht, die Vorgeschichte zu vermitteln, darum legt sie die stärksten Akzente auf die mütterlichen Versöhnungs- und Vermittlungsversuche und gibt sie dem grossen Schmerz am Ende eine herbe, beinahe verhaltene Form. Sie ist vielmehr Mutter als Fürstin. Und doch findet sie mit einer klugen, beinahe intellektuell-witzig zu nennenden, zum Himmel gerichteten Geste zurück in die antike Schicksalseläuberkeit, in die Ergebenheit, die den Göttern gebührt." Walter Franck, der den Chor anführt, erzählte mir darüber (3): "Die Isabella der Koppenhöfer war eine selten erreichte Glanzleistung."

In 'Musik' von Carl Hauptmann am 17. 5. 1934 hat sie das fürstliche Kleid der Herzogin ausgezogen und ein Zigeunergewand umgeschlagen und die Seele einer gierigen ventimentalen Dirne angenommen. Die Regisseure des Stadttheaters rissen eben ihre Koppenhöfer immer wieder in eine andere Welt und sie folgte ihnen gerne; besonders gerne folgte sie

---

Ann. (1) Vossische Zeitung, 25. 9. 1933

Ann. (2) Vossische Zeitung, 12. 11. 1933

Ann. (3) Gespräch mit mir.

ihnen in die zerlumppte Zigeunerin. "Sie spielte sie wüst und rauh, mit einem breiten Ring und unzähligen Armspangen " (1).

In 'Der Rebell von England' von Hans Schwarz (30. 5. 1934) und in 'Der grosse Kurfürst' von Hans Rehberg (29. 11. '34) begegnen sich Maria Koppenhöfer und Hermine Körner auf der Bühne. Einmal die Koppenhöfer als Palastdame der Königin im 'Rebell' (2), nur in einer Episode, geladen voll saftiger Ironie. Im 'Kurfürsten' stehen sie prunkvoll nebeneinander, monumental die Körner, mit weissen hohen Stupphandschuhen, hinter der die Koppenhöfer mit gleich mächtigen Stulpen von schwarzem Leder die Hand in die Tasche gräbt. Stolz und adelig, beide nebeneinander (3), ihrer Grösse bewusst, böse Frauen, die Kurfürstin wie die Herzogin. Ihre Mienen sind gespannt, ihr Ton vibrierender Alt, der von der Koppenhöfer herb angeschlagen wird, bei der Körner melodisch bleibt. Zwei Typen begegnen sich und sind grossartig nebeneinander.

Die dänische Historie 'Struensee' von Otto Erler, inszeniert von Franz Ulbrich am 14. 6. 1934. Walter Franck gibt den Struensee, Minetti den König. "Als ehrgeizige Königin-Witwe und Landesstiefmutter verspitzt Frau Koppenhöfer mit königlichem Anstand Gift und Galle." (4)

---

Anm. (1) B.Z., 18. 5. 1934

Anm. (2) Berliner Tageblatt, 31. 5. 1934

Anm. (3) Berliner Tageblatt, 13. 11. 1934

Anm. (4) Deutsche Allgemeine Zeitung, 15. 6. 1934

'Der Ministerpräsident', Uraufführung des Stückes von Wolfgang Götz - am 18. 2. 1936. In diesem Stück kommt Maria Koppenhöfer nach langer Zeit wieder zu Zuge. In der vergangenen Spielzeit besetzte sie nur die Clara in Gogols 'Revisor' und die Stimme in Shakespeares 'Sturm'. Hier ist sie die uralte Gräfin-Mutter, die alles weiss, die schon mit Metternich geflirtet hat, Eine lange Perlenkette trägt sie während der ganzen Aufführung und eine weissge-lockte Perücke. Nicht selten lässt sie nach einem Satz ihren Mund geöffnet stehen. (1) Herbert Ihering sagt über diese Figur: "Ein Fall für sich ist Maria Koppenhöfer.... sie ist einzig. Was soll man mehr bewundern? Die Feinheit, mit der sie böse und amüsante Züge mischt, ohne auch nur ein einziges Mal nach der bedeutenden oder nach der schwankhaften Seite zu übertreiben? Die Fähigkeit, mit der die junge Darstellerin Alter spielt, ohne zu charzieren? Maria Koppenhöfer, gefragt, wie Bismarck bekämpft werden soll, gibt zur Antwort: 'Im Bett ersticken', und meint damit, Herbert Bismarck (Emil Jannings) noch durch die Enkelin entführen zu lassen. Wie Maria Koppenhöfer das sagt, ein Shakespearerezept angewandt auf die Methoden Metternichs, nebenhin und als übliche Tagesweisheit, hundertmal in den Intriguen des Salons erprobt, das ist ein schauspielerischer Höhepunkt dieses Abends. Es ist eine Freude, dass Maria Koppenhöfer, die eine Zeitlang beiseite stand, so glücklich ihre besten Möglichkeiten wiedergefunden hat."

"Eine giftspritzende Märchenfee" (1), so feierte die Hexe Vipria der Koppenhöfer in Raimunds 'Gefesselte Phantasie' (29. 9. 1936) böse über die Erde und durch die Wolken, Pamela Wedekind als Arrozanzia neben sich. "Fehling setzte die Koppenhöfer gerne humoristisch ein, da er ihren komödiantischen Kern erkannt hatte, der überall einzusetzen ist.

Das Staatstheater zeigt am 20. 11. 1936 'Maria Stuart'. Vier Königinnen stehen alternierend auf der Bühne. Käthe Dorsch als Maria und Hermine Körner als Elisabeth, in zweiter Besetzung Maria - Hilde Weissner, Elisabeth - Maria Koppenhöfer. Ihre Schillersehnsucht erfüllte sich hier voll und ganz. Diese Figur einmal darzustellen und sprechen zu können, war ihr Wunsch gewesen. Ureigenste Gestalt verlieh sie der Elisabeth, die sie scharf und verzweifelt, in höfischer Grösse, aufschloss. (3) "In jedem Wort der Elisabeth schwingt ein Hauch von Falschheit mit, in jeder Gebärde verrät sie etwas davon. Aus schrägen Augen blickt sie lauend auf ihre Ratgeber. Eiskalt ist sie in den Gartenszenen, fern jeder Weiberkeiferei, ... aber auch sie hat echte Tränen, freilich nur aus der Verwirrung ihrer eigenen Lage geboren; als sie, von hier bedrängt, von dort zurückgehalten, zu keiner Entscheidung über das Todesurteil kommen kann, und weinend an Shrewsburys Brust sinkt. Diese Elisabeth war, wenn sie ein Teufel war, ein schöner, ein nicht ganz teuflischer Teufel, und das heisst, lebendiger Charakter. Eine

---

Anm. (1) (Erich Pfeiffer-Belli, ungekennzeichnete Zeitungsnotiz)

Anm. (2) Gespräch mit mir Pamela Wedekind

Anm. (3) Berliner Tageblatt, 19. 12. 1936

Gestalt von schöner Ausgewogenheit in jedem Sinn." Ihre Königin war nicht so reich angezogen, wie die der Hermine Körner; nur eine kleine Halskrause stand von ihrem Kleid ab, während der Kopf der Körner eingebettet lag in einer herausragenden Krause und in einem grossen, den ganzen Kopf umspannenden Diadem. Die Koppenhöfer-Königin zierte nur eine Perlenkette, die sie über das Haar gelegt hatte.

Am 21. 10. 1937 wird Richard Billingers 'Der Gigant' von Jürgen Fehling inszeniert. (1) "Die stärkste Theaterwirksamkeit hat die Prager Seite mitbekommen, vor allem die Tante der Annemarie Holz: die Kombination primitiver sensueller Trägheit mit einer dynamisch ständig wechselnden, ebenso faulen Sprechmelodie, an der ihr Wesen eigentlich garnicht beteiligt ist. Ihr konnte die ländliche Seite nur eine Gestalt entgegenstellen: die Magd Maruschka der Maria Koppenhöfer. Die hatte Momente wirklicher Vitalität ohne Schauspiel, wirklichen Aseins ohne Theater; innerhalb der eigenen Linie der Gestalt liess sie Züge des Lebens von starker Wirkung aufleuchten." Das war eine Rolle für die Koppenhöfer. Das Dionysische ihres eigenen Erlebens leste sie in die Landmagd Maruschka.

'Michael Kramer' wird im Staatstheater am 14. 11. 1937 gegeben. Über die Kramer-Aufführung von 1932 hatte Alfred Kerr seinerzeit geschrieben (2): "Jetzt muss aber Kritik borstig wer-

---

Anm. (1) Berliner Tageblatt, 22. 10. 1937

Anm. (2) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

den gegen die Melzer. Was fällt ihr ein? Sie hat sich als Kramertochter nicht niedlich zu machen! Statt einer ältlichen Jungfer nicht was ganz verfehltes zu bieten. Sie schmeichelt sogar mit der Stimme. Trägt sich pikelegant. Wie kann Martin derlei Unfug dulden? Sie solle sich lieber ein Beispiel an der Koppenhöfer nehmen, die auf Gele<sup>e</sup>ktheit stark verzichtet." Mithel gibt dieses Werk zu den Hauptmann-Theaterfeiern zu dessen fünfundsiebenzigsten Geburtstag, und stellt an die Spitze Werner Krauss als Michael Kramer, dessen Maske (1) eine Mischung von einem alten Menzel- oder Leib-bild ist. Seine Tochter Michaline in der Koppenhöfergestalt trägt ganz das Abbild des Vaters, einführend ist sie seine Welt; ernst, klug und tüchtig. Was für Attribute kommen ihr nicht als Michaline zu, die eine Krawatte trägt und in einem Lodencape dahergeht, eine Pelzmütze auf dem Kopf, einmal herb, dann innerlich aufleuchtend warmherzig ist. Dabei findet sie keine ihr zukommende Stellung neben dem Vater, der sie an der Bahre seines Sohnes erst mit Vorbehalt anerkennt. Dieses Schlussgespräch der Koppenhöfer an dieser Stelle fiel aus dem Rahmen des Theaterspielens heraus. Das war sie wieder selbst, wie sie die Magd Maruschka in 'Gigant' gewesen war. Im letzten Akt zeigt sie die grosse Schule des Staatstheaters, wenn sie stehen und stehen muss, ohne ein Wort zu sagen oder etwas tun zu dürfen.

Jürgen Fehling drängte seine Spielschar bis an das Respenstische in Billingers 'Am hohen Meer' (Premiere am 15. 2. 1939)

---

Anm. (1) Berliner Zeitung, 14./15. 11. 1937

Das erzielte am besten die Koppenhöfer, wenn sie gegen Ende eintritt und ein wenig gehemmt meldet: ihr Herr Sohn habe sich anderweitig verlobt, weil das Fräulein Gabriele doch zuviel Seele hätt'. Das hat jeder an diesem Abend gehört. Sie gibt der Mutter des ersten, verschwindenden Bräutigams fast erschreckende Züge seelischen Anteils und innerer Ergriffenheit. In ihrer kurzen Szene baut sie falsche Sentimentalität und Hoheit nebeneinander auf (1).

Am 21. 4. 1939 inszeniert Gustav Gründgens Hans Rehbergs 'Isabella'. Die alte Isabella, Witwe Juans II, ist die Koppenhöfer. Sie ist eine Greisin, die ihr Haar nur mit der Hand zusammenhält, in der Maske einer Irren, und erschreckend, mit unheimlichen Bewegungen taucht sie wie ein Gespenst auf und trittt daher, wenn sie ihren Geist selbst vergisst. Sie bohrt die Augen in ihr Gegenüber und hat in ihrem hässlichen Gesicht ein irres, ganz vergessenes Lächeln, das stehenbleibt, und das sie auch vergisst. Man wusste nicht - war sie eine Skukvestalt, die den Abend besucht, oder war sie wirklich die Schauspielerin Maria Koppenhöfer des Staatstheaters, wenn sie unruhige Gedanken warf und auf den längst Ermordeten aus dem Palast hinausstürzte und wieder hinein. Sie tat das mit einem grellen Schrei, der aus den Mauern des Schlosses hallte.

(2) "Oder sie neigt sich über den Rand des Balkons und hat unter dem Zwang der Schuldpsychose eine verzückte Zwiesprache mit dem Mond."

---

Anm. (1) Deutsche Allgemeine Zeitung, 17. 2. 1939

Anm. (2) Berliner Zeitung, 8. 5. 1939

Und diese Gestalt ist in 'Dantons Tod' die Marion, in einer Inszenierung, die wohl die beste Danton-Aufführung ist, (Premiere 9. 12. 1939). (1) Gründgens sah dieses Drama in seiner Sprachmelodie, nicht in seiner Schau, die Welt ins Unwirkliche zu drängen, da, wo sie gespensterhaft lebt, und wo das Drama aus der Realität herausgehoben werden kann, in Wispern und Raunen, in Klagen und in der Anklage, in Witz, in der Pointierung, im Schrei und in der Fanfare der grossen Ausbrüche, des Atens und der Vision. Dahinein drängte der Regisseur seine Schauspieler und die Bühnenbilder von Traugott Müller. "Und so wurde hörbar, das was sonst draussen verblasst, die leise Stimme des Dichters, wie sie in den Monologen am tiefsten vernehmbar wird, sei es bei Robespierre oder in dem Wort, das die Grisette Marion auf Dantons Knien ins Leere spricht". Das Ensemble wurde schleierhaft gezwelt und zurückgehalten und die Sprache selbst wurde wesentlich, "... und die leisen Dinge wurden in bewährter Klarheit gesprochen. So erhielt das Drama eine Wendung zum Menschli<sup>ch</sup>-Persönlichen, ja zum Lyrischen hin." Die mächtige Laternenszene ist kein revolutionäres Treiben, sondern wird leise gespielt. "...und der Ruf an die 'Laterne' wird den Opfern ins Ohr gezischt, gerade so wie in der Schlusszene Lucile auf den Stufen der Guillotine sitzend leise bedeutsam die Wache heranwinkt, und ihr im lächelnden Wahnsinn ins Ohr flüstert 'Es lebe der König'". Die Bühnenbilder sind neben historischer Realität Büchners Märchenwelt, zum Beispiel der tief in die Bühne führende schmale Sa-

---

Ann. (1) Deutsche Allgemeine Zeitung, 11. 12. 1939

lon der Tuilleries. Da erkennt man am Spieltisch die Revolutionäre, die Karten schlagen und mischen und wieder mischen. Viele der dreiundzwanzig Bilder sind in nächtliche Stimmung getaucht, aber Licht wird es vor dem Revolutionstribunal, über dem die Trikolore weht.

Der Danton ist Gustav Knuth in Trägheit und Kraft. (1) "Zur eindrucksvollsten Szene wird die, wo die Regie die Hetäre Marion zu Danton auf ein weisseidenes Bett legt und Maria Koppenhöfer in ihrem Monolog eine der unvergesslichsten schauspielerischen Leistungen zeigt... die Erzählung von ihrer Jugend bekommt in ihrem Mund einen harten, gläsernen Ton. Ein grosses Lied der ewigen Klage. Wunderbar als spielte eine unsichtbare Harfe, so hellen ihre Worte als schwere silberne Kugeln in ein grenzenloses Nichts." Auch Bernhard Minetti als Robespierre erreichte in der Sprache einen Höhepunkt. Gustav Gründgens als Saint-Just, das Trio ist fertig, Gründgens in langem roten Haar, gedämpft in seiner Revolutionsansprache, "es geht von ihm eine gefährliche, pantherhafte Kraft aus." Weitere Stimmen über die Marion (2): "Über Maria Koppenhöfers Stimme blüht die Sprache Büchners am schönsten auf, man wird dieses Bekenntnis einer 'Dirne' nicht wieder aus dem Ohr verlieren." Und noch fünfzehn Jahre später erinnert sich G.F. Hering (3): "...Wenn diese Marion ... kauern zu Füssen des schon dem Tode geweihten Mannes der Revolution eben gelöst aus seinem Arm und Bett, die Beichte ihres Kurtisanenlebens ablegt,

---

Ann. (1) siehe oben

Ann. (2) Berliner Zeitung, 11. 12. 1939

Ann. (3) Süddeutsche Zeitung, 29. 1. 1955

dann war es, als spräche eine Sünderin sich selig. Als dürfte eine Sünderin sich selig preisen, aus den Feuern der Sinne geläutert, in die Vergebung, da sie nach des Herrn mildem Wort 'viel geliebt', und der 'Tagesspiegel Berlin', anlässlich ihres fünfzigsten Geburtstages, schreibt (1): "So gab Maria Koppenhöfer Büchners Marion ganz aus der Mäze des dunklen Organs. Die Lebensbeichte des Freudenmädchens war eine unendlich strömende Elegie." Und Herbert Ihering (2): "Die Marion war früher und ist heute noch ein berühmtes Prüfungsstück der Schauspielschülerinnen. Jede Sentimentale, jede Heroine, jede Salondame trug es vor. Marions grosse Erzählung kann es mit dem Gretchengebet aufnehmen. Wie die es vor hundert Jahren verschieden einstudiert wurde, pathetisch und innig, gläubig und zweifelnd, hingegen und aufbegehend, so wurde Marions Lebensbekenntnis seines dichterischen Geheimnisses entkleidet und rhetorisch oder mondän, lyrisch oder vamphaft ausnüanciert oder vorgetragen. Maria Koppenhöfer gab Büchner das Geheimnis und der Sprache ihren tragischen Schatten zurück. Sie sprach die Beichte der Kurtisane weder als eine sentimentale Rechtfertigung im Stile der Ibsenzeit noch als Lulu Frank Wedekinds, sondern am Abgrund des Schicksals. Hinter ihren Worten stand das Beben der französischen Revolution und der Überschwang des achtzehnten Jahrhunderts. Maria Koppenhöfer sprach ganz einfach ganz schlicht ohne Nüancen, ohne Belichtungen, ohne psychologische Deutungen, aber aus der schweren trächtigen Rede, aus

---

Anm. (1) Tagesspiegel Berlin, 11. 12. 1951

Anm. (2) Herbert Ihering, Von Joseph Kainz bis Paula Wessely, Heidelberg 1942, S. 112f

dem ruhigen Schritt, der dröhnte, der eherne Schritt blutiger Jahre. Ein Leben verströmte sich. Lebensanast und Lebensnier waren dasselbe geworden: 'wer am meisten genießt, besitzt am meisten,' Die dunklen Bilder stiegen allein aus der Melodie der Rede auf." In einer Unterredung mit Eckart von Naso sagte dieser: "Der Marion sind keine Jahre gesetzt, sie kann sechzehn oder auch sechzig Jahre sein. Ich würde für diese Rolle eine Vierundzwanzigjährige einsetzen, wie zum Beispiel Elisabeth Beraner in ihrer Glanzzeit. Die Koppenhöfer war gestaltlich nicht richtig für diese Rolle. Ihre Figur war hier zu sehr dem Spiel des Fleischlichen verhaftet - das Wort 'Masse' wäre nicht recht am Platz, da aus ihr ja eine Stimme klang, eine Flocke, die aus einem neuen Dunkel herübergeweht war. Wie sie die Marion sagte, das war einzigartig." (1?)

Den hundertfünfzigsten Geburtstag Grillparzers feiert das Staatstheater mit einer Aufführung des 'König Ottokar' am 13. 12. 1940 in der Inszenierung von Hans Schalla. Rochus Glies hatte die Bühnenbilder aus der Welt des dreizehnten Jahrhunderts geholt, romanische Bogen und frühgotische Pfeiler. Ottokar war Bernhard Minetti. (2) "... Ottokar ist bei ihm ein Wolf, ein ewig hungriger, der mit dem langen braunen gelockten Haar, das auf die vorspringenden Backenknochen fällt, innerlich glühend, sich verzehrend und zugleich von eisiger Kälte verweht, als ein gewaltiges Raubtier über die Bühne schreitet ... Wunderbar Maria Koppenhöfer als die scheidende Frau, eine ver-

---

Anm. (1) Gespräch mit mir, 21. 1. 1957, im Staatstheater in Stuttgart

Anm. (2) Deutsche Allgemeine Zeitung, 13. 12. 1940

weinte und ausgebrannte Majestät, mit einer tragenden Stimme, die die Klage nur als geheimen Unterton kennt, wobei es von hohem Reiz war, ihre Stimme mit der Minettis zusammenklingen zu hören, als schwingen zwei Metalle gegeneinander."

Karl Heinz Stroux inszeniert am 12. 10. 1940 'Der goldene Dolch' von Paul Apel. In einer leicht charakteristisch japanischen Stilisierung fügen sich Bühnenbauten und Kostüme von Rochus Gliese in die Aufführung ein. In schwarz und weiss malte er die Samuraikostüme. Walter Frank als Fürst Matsuo, verschlossen, würdig und kraftvoll, so stand er neben der Koppenhöfer, die seine Frau war. (1) "Mit dem herrlichen metallischen Klang ihrer Stimme, so dass von beiden etwas von der grossen, strengen Welt ausging, die dem Verfasser vorgeschwebt hat..." Herbes Leid geht vom ihrem Gesicht aus; eingeschlagen in ein weisses Tuch, welches lose, auf dem Kopf mit einer Nadel festgehalten, auf ihre Schultern fällt. Die Hände streckt sie aus ihrem dunklen Umhang weit heraus. Wenn sie den Zeige- und Mittelfinger der linken Hand auf die herabgestreckte Rechte legt, und den Mund zum Sprechen öffnet, versteht man das Urteil über diese Chio, "...der schmerzhaften Mutter Grösse und verzichtendes Duldertum." (2)

Jürgen Fehling inszeniert am 8. 5. 1944 das 'Johannisfeuer!' von Sudermann. Maria Koppenhöfer kommt zum letzten Male auf die Bühne des Staatstheaters. (3) "Ein Stück, das man wieder

---

Anm. (1) Deutsche Allgemeine Zeitung, 14. 10. 1940

Anm. (2) Berliner Zeitung, 14. 10. 1940

Anm. (3) Deutsche Allgemeine Zeitung, 9. 5. 1944

und wieder gesehen hatte, bekam unter den Händen einer Regisseurs, der über alles Gewohnte hinweghören, über alles Übliche hinwegsehen kann, der nur eine wirkliche, lebendige, unmittelbare Vorstellung von Menschen und Schicksalen in Szene umsetzt, ein so völlig von allem Bisherigen abgelöstes Gesicht, dass man nicht nur eine neue Komödie, sondern darüber hinaus eine völlige Verwandlung ihres Autors erlebt." Rochus Gliese hatte einen weiten Gutssaal in fast impressionistischem Schwarz-Weiss mit herber Tönung aufgebaut. Die drei grossen Hintertüren des Saales sahen die Zuschauer. Paul Wegener als Vater Vopelreuter, ein ganz östlicher Mensch, der das Menschenschicksal um sich kaum bemerkte. Aus der Tochter Trude der Joanna Maria Gorvin machte Fehling ein thöricht und verspielt dahintanzendes Kind - eine musikalische Lösung, und fasste Marianne Hoppe als Heidenkind Marikke ganz im Gegensatz zu der kleinen Trude auf. Allen entgegen und nur Wegener gleichzusetzen blickte Maria Koppenhöfers Weskalnene wie aus einer heidnischen Welt. Eine kritische Stimme sagt (1): "Sie sah phantastisch aus und gab einen Menschenumriss, der dem Vopelreuter Wegeners einen fast überlegenen Gegenpol vom Weiblichen her entgegenbaute ...das Staatstheater hat wieder eine Aufführung, mit der etwas neues beginnt - das ist schön."

Paul Fechtters letzter Satz traf nicht zu. Das Theater wurde bald durch Bomben stark beschädigt. Das Spiel hörte auf. Die Schauspieler, die übrigblieben, gingen an westdeutsche Bühnen.

---

Anm. (1) Paul Fechter, Deutsche Allgemeine Zeitung, 9. 5. 1944

VI. Ihr letztes Engagement an den Münchener Kammerspielen.

Elsa Wagner schrieb mir in einem Brief (1): "Hier in Berlin ist sie vollkommen ausgebombt. Ich traf sie kurz vor Kriegsschluss (mit dem Rucksack auf dem Rücken) in der Nähe des Bahnhofs Friedrichstrasse. Wir überlegten noch beide, ob wir das Ende des Krieges in Berlin abwarten oder weggehen sollten." Die Koppenhöfer verliess die Stadt, in der sie 1934 Staatsschauspielerin geworden war; ein Rucksack war das einzige, was ihr geblieben war. Hermine Körner (2) sagt über diesen Abschied von Berlin: "Als ich Koppi zum letzten Male traf, da sagte sie: 'Schnell wieder ins Körbchen, Hermine'. Das 'Körbchen' war München und mein früheres Schauspielhaus." 1945 holte Erich Engel sie an die Münchener Kammerspiele zurück. Man sah ihr die Staatsschauspielerin nicht an, wenn sie durch die Strassen Münchens ging. Gewöhnlich trug sie zwei Taschen mit Gemüse, Kaffee und 'gehamsterten' Amizigaretten mit sich herum; sie schlief in der Herrnstrasse in einer ausgebombten alten Werkstatt. (3) "Man sah sie manchmal in den münchener Strassen, in hohen Stiefeln und groben Kleidern, mit zerstreutem Blick, dann wieder strahlend schön, in eleganten nachtblauen Roben, eine Strassagraffe im Haar, auf einem berühmt gewordenen münchener Faschingsfest. Was so vielen Frauen Mühe macht, das Äussere, hatte sie längst überwunden, sie sah aus, wie sie wollte." Kompromisslos stellte sie sich dem Theater, als sie in München wieder anfangen musste.

---

Anm. (1) 29. 9. 1956

Anm. (2) Gespräch mit mir

Anm. (3) Neue Zeitung, 2. 12. 1948, Walter Kiaulehn

Der Tod ihrer sechzehnjährigen Tochter Milenka Halevyecz (1946) kettete sie nur fester an die Bühne (1). Die täglichen Sorgen, die es in der Nachkriegszeit reichlich gab, konnten diese Frau nicht beherrschen.

Am 12. 10. 1945 führen die Kammerspiele das erste Stück nach dem Kriege auf. Es ist Shakespeares Macbeth in der Regie von Friedrich Domin und Charles Regnier. Am 4. 12. 1945 spielt Maria Koppenhöfer unter der Regie von Erich Engel zum ersten Mal nach dem Kriege, in Thornton Wilders 'Unsere kleine Stadt.' (2) Ihre Mrs. Webb steht in einer behäbig kleinbürgerlichen Späße, mit Puffärmeln, hohem, steifen Kragen und Köschinnenfrisur. Sie hatte alle Töne für diese Rolle.

Mit Axel von Ambesser spricht sie gegen Ende des Jahres vor den 'Freunden der Residenz' in einem kleinen Saal eine Folge von deutschen Gedichten aus einem Jahrtausend unter dem Titel 'Rufe der Zeiten in die Zeit'. (3) "Am unmittelbarsten trafen das bildgeladene und lapidare Sonett 'Tränen des Vaterlandes'

---

Anm. (1) Ich halte es nicht für nötig, auf das Privatleben der Schauspielerin in dieser Arbeit näher einzugehen. Ihre Ehe mit Br. Halevyecz, ihre Scheidung, ihr Verhältnis zum Dritten Reich und endlich ihr Verhältnis zur Christian Science, sind zum Verständnis ihrer Bühnenpersönlichkeit nicht notwendig; auch könnte eine solche Darstellung in diesem Fall geschmacklos wirken.

Anm. (2) Anneliese Halbe, München, Martiusstrasse, gesprächsweise Mitteilung.

Anm. (3) Walter Kiaulehn, Süddeutsche Zeitung, 11. 12. 1945

von Gryphius und Ramlers aufrührerische 'Ode an den Frieden' (in der leidenschaftlichen Gestaltung der Koppenhöfer) seelisch den Höhepunkt des Abends."

Am 8. 3. 1946 inszeniert Hermann Schultze-Griesheim Hebbels 'Herodes und Mariamne'. Eine kritische Stimme sagt zu dieser Aufführung (1): "Es fehlte die geistige Entschiedenheit, die sinnliche Wucht, und Klarheit und Güte der Form ... Die zwei auffallendsten Entgleisungen: das Fest im vierten Akt, muss ein orgiastisch übersteigertes Taumel sein ... es war zu einer schattenhaften Ägyptischen Kammertanzvorführung versänftigt... Dann die schlimme Aufweichung des Schlusses, statt des einsamen, verzweifelten Trotzes, in den Hebbel sich hineinsteigert, ein herrenloses, breit ausgespieltes Taumeln, Lallen und Hinfallen ... Maria Koppenhöfer spielte die Mariamne... Frau Koppenhöfer kam langsamer ins Glühen als sonst; sie ging bei ihren Ausbrüchen, vielleicht im Sinne der Regie, nicht an die Grenze, und war am stärksten in den stillen, umschatteten Momenten, in der tief dichterischen Spiegelszene beim Fest zum Beispiel, oder im fünften Akt, in ihrer majestätischen Entzücktheit vor dem Gericht und im letzten Gespräch mit Titus (den Peter Pasetti ungemein gesammelt und diszipliniert spielte). Ihr schönster, innig ergreifendster Augenblick war doch, wo sie, nach der ersten furchtbaren Enttäuschung, die sie an Herodes erlebt hat, noch einmal zu hoffen beginnt: wie da aus der tragischen Landschaft ihres Gesichtes in einem wunderbar von innen anwachsenden Lächeln plötzlich das junge Mäd-

---

Anm. (1) Rudolf Bach, Neue Zeitung, 12. 3. 1946

chen, ja das Kind erschien, das Mariamne einmal gewesen war; das wird man nicht vergessen."

Als Gastregisseur inszeniert Martin Hellberg am 16. 4. 1946 'Der trojanische Krieg findet nicht statt' von Jean Giraudoux, in dem die Koppenhöfer als Hekuba verpflichtet ist. (1) "Des Priamus Gattin stzte ihre knochentrockenen Apercus mit bitter grimmigem Humor, ihr war - alles Hekuba."

'Der jüngste Tag' von Ödön von Horvath am 3. 4. 1947 - die Koppenhöfer spielt die Frau des Stationvorstehers Hudetz, eine Geistesverworrene. Die Regie hatte Harry Buckwitz. Bruno E. Werner (2) sagte dazu: "Maria Koppenhöfer als seine Frau sprengte die Gefahr des typenhaften horvathschen Menschen. Hier zitterte im harten Klang der Stimme, in der Maske der Hysterica ein ganzes Schicksal, das den wenigen Szenen ihres Auftritts ein besonderes Gewicht gab."

In Jean Anouihls 'Eurydike' unter Erich Engels Regie ist sie eine Schauspielerin einer Provinztruppe, zu der Herbert Hohenemser sagte (3): "Maria Koppenhöfer wieder garnicht am Rande, aber an der Grenze des verlangten Spieles", und Hans Schweikart, der diese Rolle noch einmal vornimmt, sagt in seiner Gedenkrede (4): "Ihre grossartige Theatermutter in Anouihls 'Eurydike', hier dasselbe Thema der alternden Liebhaberin, die nichts von ihrer Art leben lassen will, eine stilistisch bis

---

Anm. (1) Süddeutsche Zeitung, Peter Dahlmann, 19. 4. 1946

Anm. (2) Neue Zeitung, Nr 28, 1947

Anm. (3) Münchener Mittag, Nr 58, 1947

Anm. (4) Gedenkrede, a.a.O.

zur Groteske vorgetriebene Pose, so locker und ausschweifend in Sprache und in Gebärde, dass man erst bei wiederholter Betrachtung hinter die Genauigkeit und Disziplin dieser Arbeit kommen konnte."

In der Inszenierung Friedrich Domins von Priestleys 'Ein Inspektor kommt' war ihr die Rolle der Mrs. Birling anvertraut worden. Hanns Braun (1) dazu: "Ausgezeichnet auch, wie Marie Koppenhöfer ohne Aufhebens die Leere einer in ihre Klassenvorurteile wie in Kordetts eingeschnürten Gesellschaft spielte; mit ihrem nicht begreifenden Lächeln erschien ihre Mrs. Birling wie ein verzaubertes Krustentier, dem selbst tödlicher Schmerz nicht die Panzerstarre mehr sprengt." (2) "Gab es und gibt es wirklich solche Frauen? Natürlich gibt es sie. Man begegnet nicht selten immer noch diesen pompösen Erscheinungen, welche die Lüge tragen und darum herumstehen, als wären sie ein kostbarer Fels, um sie zu genießen. ... Ganz herrlich getroffen."

Eine alternde Komödiantin ist sie am 16. 4. 1948 in Tschechoslowakei in der Inszenierung von Bruno Hübner. Die Irina Nikolajewna Arkadina ist die Koppenhöfer. Über die Zeichnung dieser Rolle sagte Gunther Groll (3): "Als alternde Schauspielerin Treptowa, vibrierendes, hintergründiges Komödiantentum, herbstlicher Pomp. Ergreifend noch dort, wo sie hysterische Exzentrität gestaltet, fluoreszierende Übergänge, die selbst

---

Anm. (1) Süddeutsche Zeitung, 6. 12. 1947

Anm. (2) Münchener Tagebuch, 13. 12. 1947

Anm. (3) Süddeutsche Zeitung, 20. 4. 1948

den Exkurs ins Groteske gestatten. In einer Aura von Farben, in der noch die Kostüme Liesel Erlers Ausdruck des seelischen Klimas sind, vom sommerlichen, bereits ein wenig künstlich heiteren Weiss des ersten Aktes bis zum Lila des letzten ... Hübners Regie, Verzweiflung in Melancholie verlagernd, dem Grotesken die Konturen des Vernünftigen und der Hoffnungslosigkeit, die geheime Hoffnung des Humors verleihend, konzertiert die menschenverachtende Komödie als menschliches Kammerspiel ohne Härte mit gleitenden Übergängen, flüssig, subtil und wohltemperiert, ausgezeichnetes Theater."

Das Münchener Staatstheater hatte Maria Koppenhöfer in 'Wir sind noch einmal davon gekommen' von Thornton Wilder als Mrs. Anthrobus verpflichten wollen. Die Premiere war am 3. 12. 1946. Die Koppenhöfer jedoch gab ein Gastspiel 'Judiths Sohn' in Stuttgart. In einem Brief des Staatstheaters vom 7. 11. 1946 heisst es: "...da die Proben schon begonnen haben, ... können wir mit Ihnen leider nicht rechnen." So kam es, dass Maria Koppenhöfer während ihrer letzten münchener Zeit am Staatstheater nicht mehr auftrat.

## VII. Gastspiele.

Es entsprach Maria Koppenhöfers völligem Mangel an Starallüren und Virtuosen-Gepflogenheiten, dass sie kaum Gastspiele gab; von den Ensemblegastspielen des Berliner Staatstheaters abgesehen.

Am Frankfurter Schauspielhaus gastierte sie am 25. 7. 1926 in Hebbelg 'Nibelungen', die der Intendant Weichert dort inszenierte. 1927 geht Leopold Jessner mit Kleists 'Amphitryon' und Wedekinds 'Musik' auf eine Gastspielreise, die die Truppe nach Basel, Zürich, Freiburg, Stuttgart und Frankfurt und endlich nach Stettin führt. Über das stuttgarter Amphitryon-Gastspiel sagt die Kritik (1): "...Es ist vielleicht doch angebracht, sich einmal zu wiederholen, welche Ideen Jessner selbst zu seiner Amphitryon-Inszenierung entwickelt. Er schreibt u.a., bei Kleist sei... 'alles Improvisatorische in seelische Tendenz verwandelt. Nicht Jupiter, sondern Alkmene ist die Heldin des Spiels. Ihre ganz frauliche, ganz gattinnenhafte Liebe wird auf die Probe gestellt.' ...Jessners Ideen zu einer Amphitryon-Inszenierung, und dann diese Aufführung, das ist der vollendete Widerspruch. Man sieht so ziemlich das gerade Gegenteil von allem, was Jessner für Kleists Amphitryon fordert... Diese Aufführung ist sehr üppig in allerhand Komik, in freiwilliger und leider auch unfreiwilliger. Stets überdeckt diese Komik die berühmte 'seelische Tendenz'... Bei dem edlen Paar Jupiter - Amphitryon

---

Anm. (1) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

beginnt das üble Kapitel der unfreiwilligen Komik. Jupiter sowie Amphitryon sind bei Kleist durchaus heroisch gesehen. Bei den Herren Storm und Bing werden sie zu Parodien.

...Zwischen diesen beiden steht die Alkmene der Maria Koppenhöfer, gewiss keine beneidenswerte Stellung. Wie soll Alkmene, deren Gefühlszone bei Kleist von Hebbels Rhodope bis zu Eulenburgs Belinde schwingt, sich zwischen diesen beiden Helden lobesam einigermaßen behaupten? Wie soll sie mit ihrem Gefühl durchdringen, wenn sie zwischen zwei Parodiefiguren steht? Fräulein Koppenhöfer war schon in Stuttgart eine blutvolle Schauspielerin. Ein ausgesprochen heroisches Temperament. Eine herbe Darstellerin von dunkler und schwerer Leidenschaft. Die Alkmene gehört also nicht zu den Frauenfiguren, auf die ihre Natur sie hinweist. Trotzdem bleibt diese Alkmene der lichte Moment in der Aufführung. Sehr stillvoll und überzeugend in der Erscheinung und sehr echt im Ausdruck, wenn Alkmenes tiefes, an sich selbst irrenderndes, beleidigtes Gefühl nach Worten ringt. Es bedeutet wahrlich nichts geringes, diese Frauengestalt so zu schaffen in einer Aufführung, die sonst manchmal wirkt wie ein schlechter Witz." Kleists Alkmene lag der Maria Koppenhöfer gewiss so fern wie ein Käthchen von Heilbronn. Das ist eine Gestalt für eine Naive im Range der Käthe Gold. Maria Koppenhöfer konnte ihr nur ihre Verhaltenheit und ihre disziplinierte Sprachbeherrschung mitgeben. Die Kritiken zeigen, dass im Gegensatz zu der Amphitryon-Inszenierung Wedekinds 'Musik' auch auf dieser

Gastspielreise auf der Höhe der Berliner Aufführung sich hielt (1).

Unterlagen für weitere Gastspiele des Berliner Staatstheaters waren mir leider nicht zugänglich; sie liegen in Merseburg im Archiv des Theaters, und meine Bemühungen in Ostberlin blieben erfolglos.

1937, zum Abschluss der Reichstheaterfestwoche in Worms, finden wir Maria Koppenhöfer als Gast in der Rolle der Brunhild in Hebbels 'Nibelungen', die Franz Ewerth, der Generalintendant des hessischen Landestheaters in Darmstadt, zusammen mit dem Spielleiter des Berliner Staatstheaters, Richard Weichert, inszenierte. Helmut Castagne (2) berichtet: "Richard Weichert hat es übernommen, die drei Teile in nicht einmal sechs Stunden aufzubauen. ... Wohl fielen manche der tiefsten Reflexionen des Dichters, ... wohl fehlt manche mythische Andeutung die Opferszene auf Isenstein, Dietrichs Traum, Hagens Erlebnis mit den Donaunixen, die Sternvisionen Volkers ... Weichert unterstreicht die dramatische Linie, da er Rankenwerk abschneiden musste. ... Man spürte die Hand des fein schattierenden Regisseurs an dem Ensemble des Hessischen Landestheaters, das den eigentlichen Grundstock für die Festaufführung abgab. Jochen Poelzig war in Erscheinung und Ausdruck ein idealer Siegfried, strahlend und doch von hebbelscher Klarheit. ... Der Hagen Tronje von Karl Zistig hatte es gegen die beiden Frauen übermässig schwer; er war wuchtig und grol-

---

Ann. (1) vide S. 48

Ann. (2) Frankfurter Generalanzeiger, 21. 6. 1937

lend, ... Agnes Straub als Kriemhild scheint bis an die Grenzen heranzureichen, die aller Schauspielkunst nun einmal gesetzt sind, ... Maria Koppenhöfer ist Brunhild... Die Stimme klingt tiefschwarz und gefährlich, als sie die Burgunden warnt. Ein leichtfüssiges Mädchen springt zum Kampf, schwer schleppt sie sich in Gunthers Burg. In der grossen Traum- erzählung zieht die Staatsschauspielerin alle Register der Sprachkunst, die man sich nur denken mag. Sie beherrscht die Magie des Wortes wie kaum eine, und erschüttert, wenn sie sich unter zwiefacher Schmach aufbäumt, wie ein gepeinigtes wildes Tier. Selbst im kurzen Glück schillert Brunhild noch wie eine Raubkatze, versteint sie vor den Männern, als Hagen Rache fordert. Man kann diese Brunhild nicht vergessen, aus der so viel verhaltenes Feuer leuchtet." Und Max von Brück (1): "Maria Koppenhöfer erreichte die stärkste Wucht in der Streitszene mit Kriemhild vor dem Dom, und die plötzliche Kenntnis des Betruges war letztes Aufflammen und endgültige physische Zerstörung in einem. Ihr erschütternder dreimaliger Racheschrei wühlte das Grauen auf und wies dem Spiel, auch da sie selbst verschwand, die Richtung." Dr. Eduard Kuhn (2) charakterisiert die Brunhild: "... In dieser Brunhild lag die Verbaltenheit und Gezügeltheit eines unheimlichen, von männlicher Energie geladenen Temperaments, das Ängstigen liess davor, es möchte zu jedem Augenblick losbrechen."

---

Anm. (1) Frankfurter Zeitung, 22. 6. 1937

Anm. (2) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Maria Koppenhöfer geht ein einziges Mal nach dem Kriege zurück in ihre Heimatstadt. Sie spielte am 24. 10. 1946 in der Uraufführung der szenischen Dichtung von Max Burkhardt 'Judiths Sohn' in der Inszenierung von Fred Schroer im Schauspielhaus des Stuttgarter neuen Theaters. (1) "Nur ein 'Wehe wehe' hatte man für den Verfasser dieses Stückes übrig und man fragte, was wohl aus dem Abend geworden wäre, ohne die Interpretation von Maria Koppenhöfer als Judith und Hans Georg Laubenthal, der den Sohn gab. Was blieb, war ein gut ausgefeiltes Ensemblespiel, aus dem sich Gestik, Mimik und die tiefe Eindringlichkeit der Sprache Maria Koppenhöfers heraushoben, die die Worte des Dichters erst machte und gestaltete." Die Kritik verstand nicht, dass eine Schauspielerin von dem Range einer Koppenhöfer dieses Stück angenommen hatte und ihr Wiedersehen mit der Heimatstadt so dokumentieren wollte. Maria Koppenhöfer war über den Misserfolg von 'Judiths Sohn' sehr ungehalten. Eva Bubatz sagte darüber (2): "Am Tage nach der Uraufführung saßen wir in einem Lokal zusammen. Die Koppenhöfer hatte dem Verfasser dieses Stückes zu der Aufführung verholfen; sie verteidigte das Stück und war böse auf das Publikum, denn manch ein Besucher hatte das Theater während des allzu langen Schlusssdialogs verlassen. Sie liess sich zu dem Satz hinreissen: 'Was mir fehlt, ist nur noch der Deckel zu meinem Sarg!' Damit meinte sie die Kritik und den schweren neuen Anfang." Hermine Körner, die die Koppenhöfer fragte, warum sie dieses

---

Anm. (1) 'Aussaat', 1. Jhrg. 1947, Nr. 8/9, S 65

Anm. (2) Gesprächsweise Mitteilungen von Eva Bubatz und  
Hermine Körner

Stück ausgesucht habe, erhielt die eisige Antwort: "Du hättest es mich nicht spielen lassen." Dass eine Schauspielerin als Interpretin nicht die letzte Instanz ist, über Wert oder Unwert eines Stückes zu urteilen, darüber braucht man nichts zu sagen. Maria Koppenhöfer hatte, wie die Kritik richtig herausstellte, aus 'Judiths Sohn' für diesen einen Abend einen eigenen Stil geprägt und bewiesen, dass sie neben der grossen Schauspielerin ein Mensch war, der sich um das dramatische Schaffen der Nachkriegszeit kümmerte. Sie wollte einem jungen Dichter helfen und baute eine Wand um sich, in die sie Max Burkhardt mit hineinnahm. Hätte das ein Star getan? Den nur Gagen interessieren und der bemüht ist um eine günstige Kritik?

Einen Vertrag, der sie an das Stuttzarter Staatstheater hätte binden können, bot ihr die Stadt nicht an. Als 1948 Stuttgart sie für die Aufführung der Medea von Grillparzer haben wollte, war es zu spät. Die Medea, die zu spielen immer ein grosser Wunsch der Schauspielerin gewesen war, spielte sie nie. Sie musste diese Rolle an Lilo Bard abtreten. Ähnlich ging es in Regensburg (1); das dortige Stadttheater ersuchte sie, diese Grillparzerrolle zu übernehmen. Auch hier musste sie absagen, da sie zu sehr von den Münchener Kammerspielen beansprucht war.

---

Ann. (1) Mittelbayerische Zeitung, 6. 5. 1948

### VIII. Lieblingsrollen der Koppenhöfer.

Maria Koppenhöfer hatte eine eigene Vorstellung von ihrem Rollenfach, und dahinein gehörte das Fach der Heldin, dann wieder Rollen, die sie nur mit ihrer Sprache erfassen wollte, endlich Gestalten eines tiefen, dunklen Wesens und, ins Gegenteil verfallend, solche, die das Dunkel zerstörten, und plötzlich wieder eine herrische Gestalt. Ihr grosser Wunsch, Schillers Jungfrau von Orleans zu spielen, erfüllte sich nie. Rosemarie Fendel erzählt (1): "Sie war schon sechsundvierzig Jahre alt, als sie in der münchener Mauerkircher Strasse lebte. Einmal, es war an einem Abend, öffnete sie die Balkontür, hielt sich ein wenig daran fest und blickte eine zeitlang nach draussen. Und ganz plötzlich sprach sie 'ihre' Rolle vor sich hin: 'Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften, ihr traulich stillen Täler, lebet wohl...' danach machte sie, die immer die Isabeau<sup>2</sup> gewesen war, die Tür zu."

Am 27. 3. 1925 führte Gustav Hartung in Köln eine 'Penthesilea' auf, die nur einmal durch den Vorhang unterbrochen wurde. Der Hintergrund der Bühne war ein tiefes Schwarz, das von Scheinwerferkegeln durchkreuzt wurde, die auch grell die Schauspieler trafen. Maria Koppenhöfer war die Titelheldin. (2) "Wie zu erwarten, lag ihr die harte Kriegsgöttin besser als die weiblich-sanfte, rosenbekränzte Jungfrau. In der Liebesszene schwebte ein Schatten düster

---

Anm. (1) Gespräch mit mir

Anm. (2) Kölnische Volkswacht, 28. 3. 1923

ahnungsvollen Ernstes über ihr, obschon sich die Königin auch hier ganz und gar einer einzigen Empfindung, süßem, innig frohlockendem Jubel überlässt, doch brachte der Auftritt einige sehr feine Einzelheiten. Der Kriegerin verlieh Maria Koppenhöfer, ohne Zuflucht zu einem ständigen Fortissimo nehmen zu müssen, überzeugende Leidenschaft; wie für die Hautnerven eisige Kälte und glühende Hitze nicht immer gleich zu unterscheiden ist, verwirrte auch ihre Penthesilea zuweilen das Gefühl..." Die Kritiken gehen sehr auseinander. Die Kölnische Zeitung sagt (1): "Maria Koppenhöfer hat nicht das rechte Format für die nun einmal hier zu gestaltende Dämonie. Sie ahnt, dass sie mächtige, schwere Worte spricht, anstatt aber diese Ahnung schauspielerisch lebendig werden zu lassen, unterstützt sie ihr Reden mit Gesten und manchmal komisch wirkenden Gestikulationen. Sie hat sich da garnicht in Gewalt und Zucht, ihre Sprachtechnik ist direkt schlecht. Wo natürlich mit solchen Voraussetzungen noch zu ringen ist, leidet das eigentliche Spiel. Sehr zaghaft tastete sich die Schauspielerin in ihre Rolle, und erst, als sie Weib sein durfte, wurde sie erträglich, und im letzten Teil sogar packend... da fand sie den weiblichen Ton für den Schmerz der Liebe, aber den Widerstreit des Männlichen und Weiblichen in der eigenen Brust konnte sie nicht glaubhaft machen. In diesen Momenten blieb sie grotesk und eckig." Anders wieder die 'Rheinische Volkswacht' (2)

---

Anm. (1) 28. 3. 1925

Anm. (2) 30. 3. 1925

die sagt: "Was der Gesamtauführung fehlte, mangelte auch der Hauptdarstellerin. Maria Koppenhöfer war reissende Mänade, hin und her gerissen zwischen Liebestollheit und amazonenhaftem Heroismus. Sie packte in der elementaren Steigerung ihrer kraftvollen Persönlichkeit, aber nur vereinzelt traf sie die Töne warmer Weiblichkeit. Sie sprach gehetzt, oft kaum verständlich, oft blasiert-näselnd, nachlässig, aber selten erfüllte sie die Melodie der kleistschen Verse." Der Stadtanzeiger endlich (1): "Ihre Leistung war stark und des rauschenden Beifalles wert; sie wäre stärker gewesen, wenn nicht durch ihren bösen Fehler, eine mangelnde Durchbildung des Sprechens, die Grenzen ihrer Begabung so deutlich geworden wären... Der Überschwang des Gefühls, das Unmass der Rede, die Leidenschaft der Liebe: sie hat das Zeug dazu, alles im Worte (soweit es eben ausreicht) und in der Geste, die ihr nie versagt, grosslinig hinzusetzen. Besonders stark finde ich, dass sie das Rosenfest nicht versüsslicht hat."

'Verwirrung der Gefühle' - das ist das erste, was man bei der Betrachtung der so verschiedenen Pressestimmen konstatiert. Sie musste entstehen, wo das kleistsche Wort nicht durch eine vollendete Sprachtechnik gemeistert wurde, - und das konnte die vierundzwanzigjährige Koppenhöfer noch nicht.

Zwei Jahre später, am 30. 3. 1927, steht Maria Koppenhöfer in Berlin in derselben Rolle auf der Bühne. Die Inszenierung von Josef Gielen einen Monat früher war nach einer einmaligen Aufführung abgesetzt worden. Dann hatte Müthel die Rolle der von vornherein unter einem Unstern stehenden Inszenierung

---

übernommen. Arthur Eloesser schreibt in seinem Rückblick auf diese Theatersaison (1): "Ein Regisseur war ausgerückt, der für ihn eingerückte liess die Hälfte eines immerhin sehr leidenschaftlichen Stückes aufsagen, das durchaus noch zur Explosion gebracht werden sollte. Unergründlich, warum jetzt Maria Koppenhöfer im Staatstheater die Hosen anhat, die übrigens eine Amazone nie tragen sollte. Man hat sich vielleicht so gesagt: die Penthesilea braucht eine Darstellerin, die am wenigsten Mädchenreize abzugeben, die über Frauenschicksal und Leid die wenigsten Rätsel aufzugeben hat. Aber so pervers ist das Stück nun wieder nicht, trotz Liebeskampf und Gekitzel mit Dolch und Schwert, trotz Hunden und Elefanten."

Maria Koppenhöfer hatte kein Glück mit dieser Rolle. Als sie sie zum erstenmal spielte, war sie zu jung, zu unfertig in ihrer Beherrschung der Ausdrucksmittel, um sie zu bewältigen. Dann spielt sie die Rolle, die ihre Darstellerin an sich schon an die Grenze des Tragbaren bringen kann, in einer Inszenierung, die von Skandal unwittert ist, - ein Regisseur verschwindet, der Hauptdarsteller übernimmt die Regie - man hat eigentlich schon resigniert: es ist eine Situation, in der es auch ihr nicht gelingen kann, diese Gestalt in ihrer Ganzheit zu verwirklichen.

Am 28. 11. 1928 bringt Fehling in Berlin Lion Feuchtwangers

---

Anm. (1) Schaubühne Berlin, 1928, S.108

'Petroleuminseln'. Felix Hollaender schreibt (1): "Auf den Petroleuminseln, deren geographische Lage der Dichter nicht näher präzisiert, herrscht unumschränkt als Präsidentin der Petroleumgesellschaft Miss Deborah Gray.... Ihre Tragödie: den Kampf gegen ein verschandeltes Gesicht zu führen. Ihr finisish: nicht zu zerbrechen, sondern den Triumph über einen erledigten Liebhaber und eine erledigte Rivalin bis zur letzten Selbstbefriedigung auszukosten. ... Auch darin erlebt sie einen sexuellen Prozess. Denn trotz ihrem zerbrochenen Genie spielt bei dieser Äffin der geschlechtliche Genuss die Hauptrolle. Verlacht wegen ihrer infamen Hässlichkeit, mit gemeinen Spottgesängen verfolgt, lässt sie den Hohn mit grossartig gespielter Kaltblütigkeit über sich ergehen - hält sich schadlos, indem sie die Männer für stinkende Dollars kauft und wie Hemden wechselt. Einer jedoch kreuzt ihren Weg - gleich ihr Zerrbild der Natur - aber mit den Muskeln und Knochen eines patenten Liebhabers und dem durchtriebenen Intellekt eines Hochstaplers von Format. ... Dies<sup>e</sup>r H.B. Ingram, der eine bewegte Vergangenheit hinter sich hat, kommt als Agent der Sowjetregierung in dem Augenblick auf die braune Insel, als die gefährliche Ölkrise ausgebrochen ist. Seine Mission: Einen Konzern gegen die Äffin auszuspielen oder ihren ganzen Betrieb für einen Spottpreis zu erwerben. Weder das eine noch das andere geschieht. ... H. B. Ingram macht vielmehr Geschäfte auf eigene Faust - zieht es vor, mit Miss Gray Bett und Aktien zu teilen. ... Effekt: H.B. Ingram soll von der Sowjetregierung wegen seiner allzu kühnen Geschäftsführung aus-

radiert werden ... Aber die bis über die Ohren verliebte Miss Gray löst ihren Liebhaber mit einem phantastischen Scheck aus. Zum Dank dafür verrät der Gentleman die Äffin an ihre Rivalin, indem er sein Bettgeheimnis preisgibt und sie dem Gelächter ausliefert. ... Miss Gray macht reinen Tisch, schasst ihren Liebhaber und ermordet ihre Gegnerin. ....

Regie führt Fehling. Das Dunkel des Stückes verstärkt er durch seine Beleuchtungstricks. ... Der Glanz des Abends strahlt von Maria Koppenhöfer; meisterhaft, wie beherrscht und konsequent sie ihren schwierigen Part durchführt. ... Ihr blasses Gesicht wirkt unheimlich. Unter einer quadratisch männlichen Stirn - bösertige Brauen, kalt blickende Augen, ausladende Nüstern und ein Mund, der, wenn er sich öffnet, einem gefährlichen Schlund gleicht. Dazu ein breites, wollüstiges Kinn. Jede Bewegung ist gezügelt. Jeder Ton von Energie getragen. Hinter Verbaltenheit brennende Leidenschaft. Ein einziger Ausbruch offenbart ihre treibenden Kräfte. Mit einem Wort: Sie gibt Grossartiges, sie gibt Elementares." Und Monty Jacobs (1) sagt zu dieser verschandelten Frau: "Für die Frauen hat Feuchtwanger die Kontraste hässlich-schön vorgezeichnet. ... Die Äffin selbst - niemals hat eine junge, wohlgeformte Schauspielerin ein Opfer gebracht wie Maria Koppenhöfer. Grau das Gesicht, krumm der Rücken, aufgeworfen die Nase, blinzelnde Augen, rauhe Stimme. Aber über die Erscheinung hinaus war diese Deborah die Illusion selbst.: In Menschenhass verkrustet, hemmungslos in der Bezieerde, von Verstand gezügelt, zu sättigen allein im Triumph

über Menschen."

Am 6. 2. 1932 in der Uraufführung 'Vor Sonnenuntergang' unter der Regie von Max Reinhardt spielte Maria Koppenhöfer die Pola. Monty Jacobs (1) schreibt über die Premiere: "... Eine Salonschlange, von der burschikosen Art, Generalstochter mit einer Stimme, die wie ein Maschinengewehr einschlägt, ist Maria Koppenhöfer..." , - und die B.Z. (2): "Die Koppenhöfer - ein preussisch narrender Dragoner, eine Köchin in Kunstseide ...", ... "wieder einmal gibt die Koppenhöfer ein Meisterstück der Selbstverwandlung: die böseartige, strohgelbe Generalstochter mit der Energie einer Springschlange -" (3).

In der Übersetzung von Wilamowitz-Möllendorff geht am 22. 9. 1936 unter der Regie von Lothar Müthel die 'Orestie' des Aischylos über die Bretter des Berliner Staatstheaters. Rudolf Bach schreibt über die Leistung der Koppenhöfer als Cassandra (4): "Wie Maria Koppenhöfer die jähren Unschwünge innerhalb der grossartigen, gleichsam perspektivischen Konzentration der Szene, die ungeheuren Kontraste und Spannungen innerhalb einer einzigen Grundstimmung meisterte, vom ersten, stöhnenden Ruf: 'Oh, oh, wehe, wehe, Apollon!' dazu sie sich, wie trunken vor Qual hin und her wiegte, ... bis zum taumelnden Entsetzen im (voraussehenden) Anblick der Tat -

---

Ann. (1) Vossische Zeitung, 7. 2. 1932

Ann. (2) B.Z., 7. 2. 1932

Ann. (3) Frankfurter Zeitung, 18. 2. 1932

Ann. (4) 'Die Frau', Blätter der Frankfurter Zeitung,  
17. 1. 1937

das ist kaum auszusagen. Die lerchenhaft schwirrende Zart-  
heit des Klagelieds auf den eigenen Tod, - der aus der  
Tiefe des Grames aufblühende weitausschwingende Trauerge-  
sang über das zerstörte Ilion, - die kurzen Strecken eines  
klaren, harten Wachseins, - gleich dann wieder das entsetz-  
liche Ergriffenwerden von der Qual des Seherantes, - das er-  
neute Durchlebenmüssen der alten und neuen Greuel, - der  
fast orgiastische Hassausbruch gegen Klytämnestra, - die  
prometische Auflehnung gegen Apollon, der die furchtbare  
Gabe über sie verhängt hat, - der unerhörte Augenblick, wo  
die Gemarterte sich die Prophetenbinde aus den Locken reisst,  
und das Prophetenzepter zu Boden schleudert, - das wunder-  
bare Menschlichwerden danach, ... das Jasagen zum eigenen  
Los, - der letzte körperliche Angstschauer, - als sie auf  
das Tor zueht, das sie schon demütig als Hadespforte ge-  
grüßt hat, - die stolze Bitte um Rache, wie diese ganze  
Skala von Gedanken, Gefühlen und sich unausgesetzt wandeln-  
den Zuständen, in Ton und Gebärde, im Gehen, Schreiten, Tau-  
meln, Tanzen, in Stehen und Schauen bewältigt war ..., dies  
würde nur eine ins Einzelne gehende Schilderung deutlich  
machen können. ... Von der Kassandra der Frau Koppenhöfer  
ging eine solche Wirkung aus, dass sie beinahe zum geheimen  
Mittelpunkt der Begrüssungsszene wurde, ... die da sass,  
steil aufgerichtet, starr, abwesend, von furchtbarem inneren  
Sinnen das Antlitz gespannt, war die Seherin schlechthin..."

Pius Alexander Wolffs 'Preciosa', mit der Musik von C.M. von  
Weber wird am 12. 3. 1941 unter der Regie von Jürgen Fehling

aufgeführt. Fehling stellt die Szene in einen Guckkastenrahmen, indem er das Schauspiel zur grossen Oper entwickelt. Fehling setzt das Burleske an die Stelle des Naiven; Vielfalt und Buntheit kennzeichnen das Spiel; die Zigeunermutter (Koppenhöfer) bekommt eine Frisierszene. Die Preziosa ist Käthe Gold. (1) "Für seine Viarda, die Zigeunermutter, setzt Maria Koppenhöfer ihr wunderbares Temperament ein und wird die Herrlichste von allen. Wie sie funkelnd vor Vergnügen an dem Spass, angetan wie eine Griechin Delacroix' über die Szene fegt, sich knieend frisiert, Preziosa einen Tritt versetzt, in ständiger Spannung lebt, das ist die stärkste Verwirklichung der Gesamtvision des Regisseurs Jürgen Fehling."

In der Uraufführung 'Iphigenie in Delphi' von Gerhart Hauptmann, Inszenierung Jürgen Fehling, ist Maria Koppenhöfer die Elektra -, (2) "eine Barbarin im schwarzen Haar, angetrieben von einem Unmass an Hass und Weh, das Unheil ihres Geschlechts immer von Neuem mehrend und anstachelnd, bis alles Chaos geschlichtet ist..." Eine andere Stimme (3): "Maria Koppenhöfer, eine schwere, wuchtige Elektra in Lumpen, mit zerfetzten Schuhen nach der langen Pilgerfahrt, ... Sie hat Töne des Schmerzes, der Not, der Erlösung, die an tiefste Dinge rühren; ..." Hermine Körner ist in dieser Aufführung die Iphigenie.

---

Anm. (1) Deutsche Allgemeine Zeitung, 3. 3. 1941

Anm. (2) Biedrzyński, Völkischer Beobachter, 1941, Nr 321

Anm. (3) (Paul Fechter, ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Goethes 'Iphigenie', am 2. 1. 1943 von Lothar Mützel inszeniert: es ist eine 'musikalische' Iphigenie. Maria Koppenhöfer spielt die Titelrolle. "...eine sehr mütterliche Iphigenie, weniger mädchenhaft, als sie sonst in der allgemeinen Vorstellung lebt, mit einer spürbaren Altersverschiebung, dafür von leiderfahrener Grösse und sittlicher Kraft. In dem singenden, entrückt gesprochenen Lied der Parze wirkt sie wie die Verkörperung einer Sibylle, die Michelangelo gemalt haben könnte." Neben ihr stehen Hannsgeorg Laubenthal als Pylades, Bernhard Minetti als Thoas, Gustav Gründgens als Orest und Walther Franck als Arkas. (1)

Wir sehen Maria Koppenhöfer in vier Faust-Inszenierungen. Schon in Stuttgart steht sie 1921 als Frau Marthe in Faust I in der Inszenierung von K. Düssel. Auf dieser kleinen Bühne (der Stuttgarter Volksbühne) waren die szenischen Anforderungen des Stückes nicht durchweg zu erfüllen; man musste Kompromisse suchen, doch wird die Aufführung wohlwollend beurteilt. Maria Koppenhöfers (der damals Zwanzigjährigen) Niedergabe der Frau Marthe Schwerdtlein, "... die für derartige Rollen aussergewöhnliche Charakterisierungsgabe besitzt", (2) nennt die Kritik erstaunlich.

Zwanzig Jahre später, am 11. 10. 1941, inszeniert Gustav Gründgens Faust I im staatlichen Schauspielhaus in Berlin. (3) "... Gründgens stellt Faust ... sowohl gegen seine geistige Existenz ... wie gegen seine vital sensuelle, gibt ihm

---

Ann. (1) R. Biedrzyński, Völkischer Beobachter, 4. 1. 1943

Ann. (2) Schwäbischer Merkur, 28. 4. 1921

Ann. (3) (Paul Fechter, ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

seinen Platz zwischen Gretchen und Mephisto, zwischen dem einfach dumpfen Leben, das er verlernt hat, und dem am Ende sich selbst aufhebenden geistigen Dasein." Die Bühnenbilder, die Rochuns Gliese für die bürgerlichen Szene schuf, sind sachlich und ohne alle 'nürnbergische Winkelpoesie'. (1) "Das technische Mittel wird zum Requisit der Magie und Zauberei." Die Hauptdarsteller sind Paul Hartmann als Faust, Gründgens als Mephisto, Käthe Gold als Gretchen, Maria Koppenhöfer gibt Frau Marthe Schwerdtlein. (1) "Stärkstes Schauspiel von dieser Welt: Maria Koppenhöfer als Frau Marthe. Nichts von der üblichen komischen Figur: ein Mensch, hart, sensuell, lebensgierig, steht da, rund und prall, von einer herrlichen Kraft der Wirklichkeit."

Am 18. 6. 1942 inszeniert Gründgens am Gendarmenmarkt den zweiten Teil des Faust. Maria Koppenhöfer sprach fünf Rollen: Mutter, Erichtho, Manto, Sorge, Mater gloriosa. Faust: Paul Hartmann, Mephisto: Gründgens, Helena: Lola Müthel. Die Aufführung korrespondierte in Auffassung und Ausstattung mit der oben besprochenen Aufführung des ersten Teiles.

Premiere von Faust II am 21. 1. 1933, Gustav Lindemann als Dramaturg und Gastregisseur, Werner Krauss als Faust, Gründgens als Mephisto - Maria Koppenhöfer spielt die Erichtho und die Sorge. Im Folgenden habe ich für diese Aufführung alle erreichbaren Zeitungskritiken zusammengesucht, aus denen ich hier nur die Stimmen über Maria Koppenhöfer zusammen-

---

Ann. (1) Dr. Richard Biedrzyński, Völkischer Beobachter,  
13. 10. 1941

gestellt habe. Berliner Morgenpost (24. 1. 1933): "Die Kunst klar gebildeten, verständnisvollen Sprechens, hier so wichtig, wurde auch sonst höchst aner kennenswert geübt, von Maria Koppenhöfer in verschiedenen Rollen, namentlich als gespenstische Sorge." - Acht-Uhr-Abendblatt (23. 1. 33): "Nicht alle können so helle, klare Sprecher sein, ... wie die Frauen Koppenhöfer, Wagner und Sussin." - Völkischer Beobachter (24. 1. 33): "Da ist Maria Koppenhöfer, als Erichtho, als Sorge sich einhämmernd..." - Germania (24. 1.): "Maria Koppenhöfer, ... eine sprecherische Meisterleistung". - B.Z. (23. 1.): "Sorge, mächtig und dunkel durch die Koppenhöfer." - Neue Zeit des Westens (26. 1.): "Wenn man bedenkt, dass in kurzen Episoden Könner und Könnerrinnen bemüht werden wie ... Maria Koppenhöfer, ...: welche Herrlichkeit!" - Zwölfuhrblatt (23. 1.): "Aus der Fülle der Darsteller, angefangen von Hans Otto und Paul Bildt bis zu Lina Lossen und Maria Koppenhöfer hoben sich wenige heraus, die einen eigenen, haftenden Ton hatten." - Vossische Zeitung (23. 1.); Monty Jacobs: "Wenn endlich die vier grauen Weiber das Haus des Hundertjährigen belagern, wenn Maria Koppenhöfers Sorge, ein Moment drohender und doch milder Überlegenheit, hinter Faust steht, so erstürmt die Tragik unser noch so fest verschanztes Herz." - Berliner Börsenkurier (1. 2.), Herbert Ihering: "Maria Koppenhöfer, eine starke Sorge (obwohl sie etwas zu hell sprach)". - D.A.Z. (23. 1.), Paul Fechter: "Ein paar Momente grossen Sprechens brachte Maria Koppenhöfer als Erichtho." - Berliner Tageblatt (24. 1.): "Die bedrückende Sorge von Maria Koppenhöfer"

- Der Mittag (23. 1.): "Mit hohem Lob zu nennen ... Maria Koppenhöfers wundervoll dunkle Sorge." - Kemnitzer Allgemeine Zeitung (24. 2.): "Das gesamte Ensemble des Staatstheaters, hundertsechzehn mit Namen versehene Rollen, führt durch fünf- undzwanzig Bilder fast fünf Stunden die Tragödie des Faust." - Frankfurter Zeitung (28. 1.): "Stilistisch ganz anders erscheinen später die Gefilde am Peneios und die Auftritte der Walpurgisnacht, in der Maria Koppenhöfer die Erichtho sehr schön spricht." - Kölnische Zeitung (31. 1.), K.H. Ruppel: "Die Szene der Erblindung mit der suggestiv sprechenden Sorge Maria Koppenhöfers gehört zum Grossartigsten, was heute auf dem deutschen Theater zu sehen ist." - Neue Badische Landeszeitung, Julius Bab (23. 1.): "Die Koppenhöfer, die als Sorge nicht gerade durch Goethes zauberische Sprachmelodie, aber durch die eindringliche Schärfe ihres eigenen Tones wirkte." - Berliner Tageblatt (4. 9. 1934), Herbert Ihering (zur Aufführung von Faust I und II zur Eröffnung der neuen Spielzeit): "Marie Koppenhöfer ist wundervoll als Erichtho." - Der Deutsche (4. 9. 34): "Maria Koppenhöfer als Sorge erzeugt im Zusammenspiel mit Klöpfers Faust-tragisch umleuchtete Greisengrösse, - in der Erblindungsszene wahrhaft phantastisches Grauen." - Kölner Volkszeitung (18. 2. 1933): "Und so wirkt Faustens Todesszene in der meisterhaften Darstellung und durch Maria Koppenhöfer als Sorge monumental in ihrer Einfachheit!" - Alfred Kerr, 'Die Welt im Drama', Köln/Berlin (Kiepenheuer-Witsch), S. 583: "Die Koppenhöfer: aus dem Dämmer gewachsen - graue Sorge. Beides hat sie. Die Wirkung wie den Eindruck."

'Die Irre von Chaillot' - am 27. 7. 1948 in den Münchener Kammer-  
spielen in der Inszenierung von Hans Schweikart: das letzte Stück  
Giraudoux' - das letzte Auftreten der Koppenhöfer. C.A. Weber  
schreibt (1): "Giraudoux führt uns in ein Paris, das vom Untergang  
bedroht ist. Denn die seelenlosen Dämonen des Bösen, ...  
wollen die Stadt um einer Erdölbohrung willen niederreißen.  
Inmitten dieser vergifteten Welt, in der 'die Tauben nicht mehr  
zu fliegen wagen,'... lebt ahnungslos ein Mensch, der Blumen und  
Tiere liebt, und in der Erinnerung an eine längst vergangene  
Jugendliebe weiter Liebe stiften will: die Irre vom Stadtteil  
Chaillot. Sie ist nicht irr im üblichen Sinn, sie kennt nur  
die Welt der Gegenwart nicht und lebt isoliert in der Welt eines  
glücklichen Zeitalters. Solange, bis ihr einfache Menschen:  
Lumpensammler, Tellerwäscher, Strassensänger, die Augen öffnen.  
Da fragt sie entsetzt: 'Wie könnt ihr eine Welt ertragen,  
die nicht glücklich ist?' Und sie entschliesst sich zur Tat:  
allein vernichtet sie die Dämonen, welche das Glück der Welt  
verhindern. Sie lockt sie in einen Keller, unter dem sich die  
erhoffte Erdölquelle befinden soll. Nachdem sich die Falltür  
über ihnen geschlossen hat, ist die Gefahr gebannt, 'die Tau-  
ben fliegen wieder, eine hinter der andern'... Die Irre von  
Chaillot vollendet ihr Werk, indem sie zwei Liebende vereint."

Die Inszenierung musste fein und sensibel sein. Alfred Dahl-  
mann sagt dazu (2): "Hans Schweikart ist ... der dichterische  
Regisseur. Seine Kunst der Deutung durchhellte das Werk bis  
an seinen metaphysischen Horizont. Dabei ... hat er die Fähig-

---

Ann. (1) Der Ruf, München, 15. 8. 1948

Ann. (2) Süddeutsche Zeitung, 31. 7. 1948

keit, ganz aus der Entspannung zu arbeiten, ohne dass ihm die Kraft zum Aufbau der Gesamtkomposition zerfällt. Zname-natschek ist in München der einzige Bühnenbildner, der weiss, was ein symbolistisches Bühnenbild ist, er nimmt die Luft und macht sie silbrig grau und tut damit das Wesentliche für ein pariser Stadtbild."

Wer konnte die Irre spielen? Das war Hermine Körner, die in der ersten Parkettreihe sass; das war Käthe Dorsch, das war Maria Koppenhöfer, die die Deutsche Uraufführung wirklich spielte.

Elisabeth Goebel, die in diesem Stück die Gabriele, die Irre von Saint Sulpiz spielte, erzählt über die Probenarbeit: "Die Proben waren lang und schwer, wie auch das Stück schwer für und war. Es war eine Rolle, die der Koppenhöfer nicht zufiel. Sie war sehr nervös. Bei der Premiere hatte sie die Aurelie eigentlich noch nicht gefunden. Das Französische, das die Rolle fordert, hatte sie eigentlich nicht; dafür aber das Magische. Bei der Premiere bekam sie in der Pause einen Angstzustand, dann schloss sie sich ein und wollte den zweiten Teil nicht mehr spielen. Es war wohl die Angst vor dem Zusammenspiel mit den beiden Irren. Als man sie endlich bewegen konnte, die Rolle zuende zu spielen, machte sie grosse Sprünge und verwirrte, besonders in der Szene, in der die Irren sich vernehmen, die Bösen zu vernichten. Sie selbst sass an einem Tisch und hatte Riesensätze aufzusagen und verwirra-

---

te völlig die Fäden. In der dritten und vierten Aufführung hatte sie schon mehr von der Rolle der Aurelie, und in der letzten Aufführung vor den Ferien, da schien die Koppenhöfer innerlich so gelöst zu sein, dass sie alle Schauspieler mitriss. Nun war sie die Aurelie, die jedes Wort so sprach, dass jemand glauben musste, es seien ihre Worte, die sie dichte. Es war ihre letzte Arbeit bei uns. Ich bin überzeugt, dass es ihr bewusster Abschied war. Wenige Tage später hörten wir, dass sie an einem Krebsleiden operiert sei."

Hermine Körner sagt über ihre Begegnung mit Frau Koppenhöfer nach dieser Premiere: "Ich ging ihr mit Marianne Hoppe entgegen; sie stand etwas über uns auf einer Treppe. Als sie uns sah, kniete sie hin und sagte: 'Ich bin euch so dankbar, dass ihr gekommen seid.'"

Alfred Dahlmann (1) sagt: "Die hohe Mission dieser Rolle, der eine Künstlerin unserer Sprache das Urbild prägen soll, ehrt sie mehr als die Übertragung der Rolle selbst. Maria Koppenhöfers Kunst rechtfertigt diese Ehre. Ihre Irre, dieses wandelnde Monument einer versunkenen Epoche, ist ein Kraftfeld des heilen, tätigen Lebens. Im Anblick der Ausbeuter ist ihr Auge hart und kalt, im Kreis ihrer lebenswürdigen Freunde ist sie eine würdige Liebende. In der außerordentlichen Leistung dieses Abends, (sie verlässt von Anfang bis Ende die Bühne nicht) bewahrt Frau Koppenhöfer

---

Ann. (1) Süddeutsche Zeitung, a.a.O.

durch fast drei Stunden die gänzlich unpathetische, Überlegene Grosslinigkeit in Spiel und Gebärde. Sie ist eine metaphysische Erscheinung, sie ist die Erdmutter, deren Richtspruch mit trockener Nüchternheit und weiblicher Vernunft die Gewichte der Welt wieder an ihren Platz rückt. Wir hatten in München noch nicht Gelegenheit, Maria Koppenhöfer auf solcher Höhe ihres Könnens zu sehen. ... Das subtil abgestimmte Gespensterquartett der vier Frauen, Maria Koppenhöfer, Annemarie Holz, Edith Schultze-Westrum und Elisabeth Goebel, vermochte das dramaturgisch gefährliche Ritardando zu Anfang des zweiten Teiles in einem metaphysischen Zusammenklang magisch zu überspielen."

Dagegen sagt Bruno E. Werner (1): "Frau Koppenhöfer schien seltsam gehemmt - dass die mütterliche Güte der alten Gräfin ihrer Art fern liegt, darüber wäre vielleicht hinwegzusehen. Die Irre von Chaillot soll jedoch ein mumifiziertes Idol sein, halb ancienne regime, halb Toulouse-Lautrec, mächtig die Bühne füllend, durchflackert vom Wahn, zuweilen durch zähe Energie, stets aber durch ihre Erscheinung die Umwelt beherrschend, während Frau Koppenhöfer, blasser als sonst, nur eine verarmte 'Grande Dame' ist."

Ernst Penzoldt (2) wiederum: "Wir bewundern sie in der meisterhaften Darstellung von Maria Koppenhöfer. Sie lässt sich durch die Aufgabe, eine Geisteskranke zu spielen, nicht verleiten, auf irr zu mimen. Denn ihr Irresein ist ja Aure-

---

Anm. (1) Neue Zeitung, 1. 8. 1948

Anm. (2) Münchener Tagebuch, 7. 8. 1948

lies Normalzustand. Das ist das künstlerische Geheimnis der ausserordentlichen Wirkung, die Frau Koppenhöfer scheinbar mühelos erreicht, und ich müsste mich sehr irren, wenn das nicht auch ganz im Sinne des Spielleiters läge."

Das 'Echo der Woche' (1) schreibt: "Eine flache Stelle bildete sich bei dem Traumgespräch der Irren mit Pierre, dem Lebensmüden, das durch Undeutlichkeit verebbte. Hier hätte eine so grosse Künstlerin wie Maria Koppenhöfer darauf aufmerksam gemacht werden müssen, durch schärfere Akzentuierung ihr Flüstern tragfähiger zu gestalten. ... Wie ein Bild von Toulouse-Lautrec über die Bühne wandelnd, bot sie eine grandiose Leistung."

Max Christian Feiler (2): "An ihr wurde wieder einmal die 'Mazie der hohen Schauspielerei' offenbar. Die Logik ihres Herzens war ebenso untadelig wie unerbittlich gespielt: 'Sie hatte keine plötzlichen Anfälle von Mitleid für Polizisten oder Portiers!'" - Und Wolfgang Drews (3): "Den Erfolg entschied Maria Koppenhöfers Aurelie, die bei aller festen Fundierung der Rolle niemals in eine klinische Studie absank, ... Kein Gespenst, ein Mensch, eine Liebende, deren Zärtlichkeit noch in der Verwirrung und Verdüsterung bezauberte." Hanns-Erich Haack (4): "Man spürte, wie sie in der Haut der Irren von Chaillot lebte und vibrierte, aber man spürte auch, wie ihr das imaginäre Treffen mit ihrem früheren Geliebten

---

Anm. (1) 30. 7. 1948

Anm. (2) Münchener Merkur, 30. 7. 1948

Anm. (3) Norddeutsche Zeitung, 10. 8. 1948

Anm. (4) Rheinischer Merkur, Koblenz, 7.8. 1948

nicht gelang. Dabei ist sie wirklich für diese Rolle wie geschaffen..."

Rudolf Bach schreibt zum Tode der Maria Koppenhöfer - "Worte des Gedenkens" (1): "Ist es ein vordergründiger Trost, dass Maria Koppenhöfers letzte Rolle die Irre von Chaillot war ... Die Einsame, und doch Vielgeliebte, verarmte und doch so königlich reiche, alte pariser Aristokratin, die vom Dichter als ein streitbar Überlegener Genius des wahren Lebens ... gedacht ist, dünkt mich, war ein grossartiger Abgang für eine Frau vom Schlag der Koppenhöfer. Dabei war es gar nicht so unbedingt ihre Rolle, aber gerade das, wie ihre dunklere Natur sich mit dieser lichterem Figur vermählte, gab der Leistung den ergreifend menschlichen Hintergrund. Wir werden sie wohl voll schmerzlich beglückter Dankbarkeit immer in dieser Rolle vor uns sehen: die Verlassene aber Unverbitterte, die Beschützerin der kleinen Leute ... die unerschrockene Streiterin für die erhabene Simplität der ursprünglichen Menschenrechte, mit einer scharfen Zunge, und einem glühenden, jungen Herzen begabt, voller kindlich genialer List im Umgang mit ihren brutalen und so kurzichtigen Gegnern, unbarmherzig aber: entscheidend der Kampf mit ihnen. Und der märchenhelle Schluss des Stückes, wenn der Stein sich über den Dämonen der Finsternis geschlossen hat, und das heitere, absichtslose, das wahre Leben wieder zu blühen wagen darf und die Irre, die Koppenhöfer, den Zug der Befreiten, erlösten Menschen aus dem Keller über die eiserne

Wendeltreppe emporführt - war das nicht schon etwas, wie eine Auffahrt in hellere Gefilde?"

Walter Kiaulehn (1) erzählt uns über die letzten Wochen der Koppenhöfer: "Nur wenn sie sich unbeobachtet glaubte, lief sie mit strauchelndem, taumelndem Schritt durch die Kulissengassen, und wenn man ihr beisprang, entschuldigte sie sich mit den modischen Schuhen. In ihrem letzten Brief aus dem Krankenhaus heisst es: 'Mir träumte, Ihr hättet vor meiner Garderobentür gestanden, um mich zum Applaus zu rufen, aber ich sagte Euch, dass ich im ersten Akt garnicht gespielt habe. ... Ich breche immer tiefer ein. Wenn ein Schauspieler endlich ausspannen muss, dann bricht er immer tiefer ein.'"

Hans Schwaikart gedenkt dieser ihrer letzten Rolle (2): "Und schliesslich, wenige Wochen vor ihrem Tode, als ihr letztes und ihr grösstes Werk: Ihre Irre von Chaillot... Wir finden schwer Worte, zu beschreiben, was damals von ihr ausgegangen ist. Man ahnte die Matriarchin, die alte grosse Liebende, welche die Welt in Ordnung bringt. ... Und heute erst in der Rückschau auf drei Wochen der Proben und auf die wenigen Vorstellungen, wird uns, ihren Kollegen und Mitarbeitern verständlich, was wir damals gespielt haben: wie dicht damals vor uns die strengen Gewalten gestanden haben müssen, die in den letzten Wochen ihres schweren Leidens sichtbar geworden sind..."

Maria Koppenhöfer starb am 29. November 1948 in Heidelberg. Sie wurde auf dem stuttgarter Fängelsbachfriedhof beerdigt.



## 2. K A P I T E L

### DIE ELEMENTE IHRER SCHAUSPIELKUNST



# I. Die Möglichkeiten des Ausdrucks.

Das Leben der Koppenhöfer chronologisch festhalten hiesse, sie künstlich zusammenzubauen und sie nicht zu treffen. Man kann sie aus ihren Rollen entdecken - das ist der Grund, warum ich in dieser Arbeit so viele Rollen angeführt habe und Urteile der Menschen, die mit ihr spielten oder befreundet waren und die Photos, die durch Kriegswirren nicht vernichtet wurden.

Wenn Maria Koppenhöfer als junges Mädchen durch die Kölner Strassen ging, in einem der Mode von 1924 entsprechend lang fallenden Mantel, einer fast bis über die Ohren gezogenen braunen Baskenmütze, dann glich sie eher einer Studentin als einer Schauspielerin. Sie war hochgewachsen, eckig, und ihre Schritte griffen weit aus. Schon als Kind hatte sie eine gewisse äussere Sprödigkeit gehabt, die unterstützt wurde durch die breiten Backenknochen, ein Erbteil ihrer Mutter. Dazu kam, dass sie einer festeingesessenen stuttgarter Bürgerschicht angehörte, die ihr die Geschmeidigkeit nicht mit auf den Weg gab. Der Schauspielerberuf war ihr nicht in die Wiege gegeben worden. Auf den ersten Blick war die junge Koppenhöfer kein 'Typ'; auf ihre Antwort, sie wolle Schauspielerin werden, sagte ihr der Schullehrer, sie täte besser daran, in die Landwirtschaft zu gehen, als sich auf eine Bühne zu stellen (1). Aber dieses scheinbar hässliche Gesicht mit dem grossen

---

Anm. (1) Aus 'Internationales biographisches Archiv' (Munzinger-Archiv), Lieferung 2/49. M.E.-KO 13. 1. 1949, 1332

Mund hatte von Anfang an das Ziel, das sie nie aus den Augen liess. Sie konnte ihr Gesicht zum Glühen bringen, wenn sie dem Vater den Wunsch vortrug, Schauspielkunst zu studieren; und dieses Glühen legte sie nicht mehr ab, das hatte die Koppenhöfer in Stuttgart, München, Köln, Berlin - das blieb an ihr, verdichtete sich und wurde immer anders von Rolle zu Rolle. Ob sie nachher aussah wie eine Dozentin mit einem strengen Blick und dem scharf gescheitelten Haar einer Chemikerin, das kümmerte sie nicht, vielmehr sah sie darin für sich ein grosses Plus. Diese Schwere, die ihre Leuchtkraft ausstrahlte, machte ihr bei der Arbeit zu schaffen. Sie nahm ihre Rollen nicht leicht, arbeitete hart daran und hing ihnen tagelang nach, bis sie sie erobert hatte. (1) "Dieses Breitflächige ihres Gesichtes, die weiten Backenknochen, die stechenden Augen und die etwas breite Nase machten sie zu einem Wesen, dem man vieles nachsagte." (2) "Ihr herbes, kantiges Antlitz aber, war umwibtert vom Osten, etwa von der Kurischen Nehrung, den Masurischen Seen." (3) "Grenzen gab es für sie, die mit dem breiten Mund, dem prachtvollen Gebiss, dem schwarzen, straff gescheitelten Haar, den ausgeprägten Backenknochen und den Tieraugen wie eine Schwester Paul Wegeners aussah." (4) "Bei der Koppenhöfer ging die Legende um, sie sei eine leibliche Schwester Paul Wegeners." Tatsächlich war sie von dem gleichen wichtig-

---

Anm. (1) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Anm. (2) Süddeutsche Zeitung, 29. 1. 1955

Anm. (3) Tagesspiegel Berlin, 11. 12. 1951

Anm. (4) Neue Zeitung, 2. 12. 1948

eleganten Wuchs wie der Ostpreusse, und ihr Gesicht wies die gleichen tartarischen Züge auf. Beide wirkten wie künstlerische Wesen, von Barlachs Hand aus hartem Holz gehauen.

Sie war die Schauspielerin, die ihre Natur voll und ganz einsetzte. Ihre weiten Augen, die sie öffnete, verwandelten das Gesicht und zeigten, dass sie einem Gesetz unterstand, in dem das Aussergewöhnliche für sie immer da war. Wenn sie in Gerhart Hauptmanns 'Vor Sonnenuntergang' die Tochter einer altpreussischen Offiziersfamilie gab, dann waren der eng zusammengehaltene Mund und die zusammengezogenen Augen, vor die sie eine Lorgnette hielt, die einzige Maskenkunst, die sie brauchte. Die Magd in dem dunklen Stück 'Mensch aus Erde gemacht' bringt den Bauern in Schuld und Verstrickung durch den tierhaften Blick, mit dem sie ihn beherrscht, abwartend und im rechten Augenblick loslassend. Als alte Königin-Mutter Isabella streift ihr Blick immer das Leere, weit aufgerissene Pupillen schaffen diese Rolle, die an den Abgrund geht. Und wenn Frau Hollmann die Augen niederschlug, und die Hände über den Kopf hielt, oder sie mit starrem Blick hinter einer abgenutzten Brille in Fred Neumeyers 'Die Herde sucht' den Sohn anstarrte, oder ihre Anna in 'König Richard III.' mit einem stechenden Blick dastand, - wenn diese Gestalten über die Bühne zogen, dann traten aus diesen Augen Schmerz, Jammer, und Verführungskunst. Die Elisabeth spielte sie aus schrägen Augenwinkeln heraus. Lion Feuchtwangers Miss Deborah Gray zwinkerte mit

den Augen einer listigen Äffin. Mit niedergeschlagenem Blick fragte ihre Chio: 'Warum muss wissend er zum Tode schreiten?' oder im gleichen Stück, ängstlich: 'Gibt's keinen, keinen andern Weg zur Rettung?'. Die Kölner Penthesilea, deren Augenbrauen zu einem rechten Winkel geschminkt waren, der im Nasenbein endete, wenn diese Augen auf Achill strahlten und sie ausstiess: 'Komm jetzt, du Süsser' - mit einem pfeilgeraden Blick auf den Geliebten hin, oder wenn sie die eine Hand auf den Schwertknauf hielt, die andere auf ihrer rechten Brust ballte, und ausrief: '...Eh' ich Mars' Töchter nicht, wie ich versprach, jetzt auf des Glückes Gipfel jauchzend führe ...,' dann wusste man in Köln, dass eine neue Heldin die Penthesilea meisterte, die nicht mit pathetischen Gebärden arbeitete, sondern selbst in die Gestalt, sei es die der Penthesilea oder die der Tamara eingestiegen war. Die Zigeunerin in 'Preziosa' tanzte mit dem Tamburin und hatte dabei den schalkhaft kupplerischen und wilden Zigeunerblick. Was die Koppenhöfer mit ihrem Blick erreichte, war eine nach innen ziehende Kraft. So gleitet aus diesem Blick oft eine andauernde Trauer, oder es wetterleuchtet unter ihren angespannten Brauen. Einmal erglühn diese Augen in grosser geschlechtlicher Schönheit - in der Cassandra oder der Iphigenie -, oder sie gleiten ab in das dumpf-kreatürliche, wenn sie in 'Musik' von Carl Hauptmann fast wahnsinnig ihr Kind auf den Armen wiegt; Dann wieder strömt aus ihnen der kluge und überlegene Gedanke, wenn sie vor Thoas steht, oder der grausam verhaltene einer Klytämnestra. Auch ihre Lustspielgestalten traf

sie mit zielsicheren Augen, sei es ihre Hexe Vipria in der 'Gefesselten Phantasie' oder die preussische Gräfin in dem Bismarckstück 'Der Ministerpräsident'. Aus den Augen glaubte man der zwanzigjährigen Koppenhöfer eine Lady Macbeth oder eine kupplerische Marthe. Für Stunden wurde alles alt an ihr oder jung, wenn sie zum Beispiel eine Besenbinderin gab, eine Magd oder die ältliche Michalina. Wenn sie aus ihren Augen heraus Tragödien- und Lustspielgestalten bringen konnte, so scheiterte sie doch an dem Fach der sentimentalen Naiven. Niemals hätte sie den Blick eines Kästchens haben können, niemals den einer Preziosa, der der Gold so ausgezeichnet gelang, niemals den einer Maria Stuart. Der spielende, triebhafte Zug ihrer Augen musste diese Augen verdüstern.

Auch ihr Lachen hatte nicht den Ton einer Naiven. Das andere konnte man ihr alles zutrauen. Wenn sie langsam lächelte, dann zog fast immer über die Wangen bis zu den Augen hin ein ernster Zug; dann wieder riss ihr vitales, komödiantisches Temperament sie fort, und unter ihren Kollegen hielt man etwas von dem Lachen der Koppenhöfer; sie lachte und lachte, und man glaubte, sie müsse ihren nächsten Auftritt verlachen, was jedoch nie geschah. Der Vorhang hatte sich kaum bewegt, so stand sie da, eben noch lachend, nun als böse Kunigunde. So fesselte sie nicht allein das Publikum, eher noch ihre Kollegen, die eben noch von ihrem Lachen angeregt, nun von ihrer eisigen Kälte, ihrer Verzweiflung durchglüht wurden. Bei allem, was sie tat, lachen oder

sprechen, hielt sie einen Abstand. Ihr Lachen war eine Maske gewesen, die sie im nächsten Augenblick ablegte, und an Stelle eines herzlichen Tones offenbarte sie nun eine Distanz.

Mit ihrer Gestalt machte sie, was sie wollte. Sie konnte hoch aufgereckt da stehen und mit abgezielter Gestik ablehnend und hochmütig sein, in 'Vor Sonnenuntergang' etwa. (1) "Es handelt sich um die Empörung der Kinder des Geheimrat Clausen, der ein junges Mädchen heiraten will. Über dem Sofa hängt das Bild seiner verstorbenen Gattin. Maria Koppenhöfer spricht die Frau des Ältesten Sohnes, eines eher schwächlichen Professors - sie aber ist die Tochter einer altpreussischen Offiziersfamilie, geladen mit Energie und hochmütigem Egoismus, und die Seele der Familienrevolte. Sie setzt ins Zimmer, stösst unter dem Bilde in eine Vase einen riesigen Blumenstrauß, und schmettert: 'Zunächst mal den Manen meiner herrlichen, unvergesslichen Schwiegermutter diese Huldigung!' Das war eine Fanfare, eine Kriegserklärung - ein unvergesslicher Ausbruch böß geballter Energie." Ein anderes Erlebnis ihrer eigenwilligen Erscheinung war die Aufführung von 'Anarchie in Sillian', in der Walter Franck als Gast an die Münchener Kammerspiele verpflichtet wurde, der folgendes darüber sagt (2): "Die Uraufführung dieses Stückes war in Berlin mit der Eis, die eine der beiden

---

Anm. (1) Julius Bard, New Yorker Zeitungsausschnitt, nicht näher gekennzeichnet

Anm. (2) Gespräch mit mir.

Sekretärinnen gab,. Die Els hatte das Schillernde, Gebrochene dieser Gestalt von Natur aus, sie war beschmeidig, schlank und flexibel. Falckenberg stellte mir in München eine ganz andere Schauspielerin an die Seite, die seltsam vielschichtig aussah, und deren Schauspielkunst schwer zu entwickeln war. Sie schien so zäh wie Lehm Boden zu sein. Es war ein hartes Stück Arbeit mit dieser Rolle der Sekretärin. Nach einigen Mühen aber kam etwas in die Rolle, das sie selbst nicht wusste. Sie hatte die Sekretärin gefunden und gab den Abend aus einer elementaren Wucht heraus, ganz Naturmensch, ganz Naturkind."

Die Gestalt der goetheschen Elisabeth stand breit und gelassen da und war die Hausfrau, die Wärme und Festigkeit hatte. Schillers Elisabeth stand vor der Maria aufgerichtet wie der Rücken eines Messers und nach vorn geneigt in selber Eifersucht, dann wieder biegsam in der Verhandlung, und sie tat ihre Schritte wie die Frau, die zu kurz gekommen ist, der der küssere Glanz die Lebenswärme ersetzen sollte.

Wenn sie so die Bühne betrat, dann verwandelte sie die szenische Atmosphäre in einen Raum voll rätselhafter Spannung. In den Winkeln glaubte man Gefahren lauern, so verhalten stand sie da, huschte einen Schritt vorwärts, sah sich um und ging fort, oft nur ein einziges Wort sagend. Wo sie stand, spürte man neben ihr den Abgrund. Diese Gestalt strahlte das Alleinseinmüssen aus, Neben ihr hielt sich das Mittelmässige nicht. Sie zerbrach es mit einer Handbewegung. Der

Schlüssel der Szenenverwandlung war sie selbst. Ihr Dasein war so stark, ihre Bewegungen so eigen selbst, dass sie alles unter sich ordnete. (1) "Wer mit ihr sprach, wer sie auf der Bühne sah, spürte fast körperlich, dass es etwas Gefährliches und Dämonisches gewesen sein muss, was sie durch die Welt und über die Bühne getrieben hat. In ihrem Leben und in ihrer Kunst, was sich mit ihr bezog, im Guten wie im Schlimmen, war sie nicht mit alltäglichem Mass zu messen..." Und Schweikart trifft wohl den Kern ihrer Gestaltungskraft, und setzt sie mit folgenden Worten in den richtigen Bereich (2): "Wie sollen wir den später Lebenden erzählen können von dem Geheimnis, das du auf der Bühne ausstrahltest, von den Gestalten, die du uns vorgelebt hast und die sich in einer fernen Sphäre gebildet zu haben scheinen, ganz dicht am Ursprung aller Märchen und aller Kunst, ja der Existenz selbst."

Dass Walter Kiaulehn sie nach ihrem Tode einen 'weiblichen Magier' nennt, das trifft wohl am besten auf diese Verwandlungen zu, die sie in jeder Rolle schuf. Was diese Hände zeigten, und die Arme andeuteten und der Gang verhärtete, das war nie gespielt; es war ein Teil ihres eigenen Menschenlebens, das sie nur auf der Bühne verschwenderisch hinstreute, mit dem sie im Leben selten einen Erfolg erzielte. Walter Rott sagt (3): "Schon in ihrem Gang war die ganze Tragik einer Rolle zu verspüren. Ihr gelang es, wozu kaum eine andere befähigt ist; in ein paar wesentlichen Schritten ein

---

Ann. (1) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Ann. (2) Gedenkrede, a.a.O.

Ann. (3) Abendzeitung (München), 28. 11. 1953

ganzes Schicksal klar zu machen. Unwahrscheinlich war ihre Verwandlungskraft, welche Rolle sie auch immer gespielt hat. Die Mariamne bei Hebbel oder die Hekuba bei Giraudoux, Anoujals Mutter Eurydike, eine Diva in Priestleys Inspektor, oder die Aurelie in der 'Irren von Chaillot', sie gab den ganzen Menschen, den es darzustellen galt." Ihre Gestalt war von einer elementaren Bäuerlichkeit, mit der sie sich verwandelte in Königinnen und Mägde. So spielte sie eine Heilige, Geliebte, Amazone, Zofe, Kupplerin, Zigeunerin. Was ihr wohl eine grosse Freude machte, war das eigene Ausdenken ihrer Maske. (1) "Ich kann mit meinem Gesicht," so sagte sie einmal lächelnd, "die tollsten Veränderungen vornehmen, weil es Flächen hat. Manchmal erscheine ich mir bei dieser Verwandlung der Physiognomie sogar selbst vollkommen fremd." Die Ausdruckskraft dieses Gesichtes und dieser Gestalt hatte manchmal das Statuarische eines römischen Grabbildes, ein anderesmal das Edel-Gehauene und Feinnervige einer griechischen Plastik. Ein Nachruf vergleicht ihre Erscheinung einer Madonna von Botticelli; (2) ein Stück Mittelalter sass in ihr. Viele kannten sie geschlagen und ausgesetzt wie die Zeichnungen von Käthe Kolwitz, dann wieder hätte man sie einreihen können unter die versunkenen Figuren von Ernst Barlach, die ganz nach innen gekehrt sind.

Es lag ihr nichts daran, hässlich wie eine Hexe zu sein. Wenn die Rolle das erforderte, suchte sie nach einer passen-

---

Anm. (1) ~~Un~~gezeichnete Zeitungsausschnitt)

Anm. (2) Münchener Abendzeitung, 28. 11. 1953

den Maske, durchstöberte Antiquitätenläden danach, schaute die Menschen auf der Strasse solange an, bis sie sich in ihre Züge eingebohrt hatte. Das wurden dann ihre Masken. Als die Kammerspiele 1947 Priestleys 'Ein Inspektor kommt' inszenierten, fiel es der Koppenhöfer nicht leicht, die richtige Vorstellung für die Mrs. Birling zu bekommen. Sie hatte schon tagelang an der Rolle vergeblich gearbeitet; missmutig sagte sie sie zu ihrer Schülerin Rosemarie Fendel: "Ich krieg's nicht, ich krieg's nicht." Frau Fendel erzählt: (1): "Eines Morgens fuhren wir zusammen in die Probe, die Koppenhöfer stösst mich an, deutet auf eine ihr gegenüberstehende blonde, üppige Dame und sagt nur: 'Da sitzt sie.' Sie stieg an den Kammerspielen nicht aus, sondern fuhr der Frau nach; 'fahren weiter -' war das einzige, was sie noch sagte. In der nächsten Probe hatte sie die Maske der Mrs. Birling." In den 'Petroleuminseln' von Lion Feuchtwanger war sie von einer abstossenden Hässlichkeit. Sie hatte sich für die Rolle der Präsidentin eine Kautschuk-einlage in den Mund setzen lassen. Dazu trug sie eine Perücke, deren braunes Haar sie eigenhändig so kurz abschnitt, wie sie es wünschte. Starrummel war ihr verpönt, nur menschliche und künstlerische Qualität galten etwas bei ihr. Feuchtwanger erklärt uns mit besonderer Betonung (2), dass in Berlin sämtliche grossen Bühnenkünstlerinnen sich mit Freuden bereit erklärt haben, die Rolle der überaus hässlich modellierten Besitzerin der Petroleuminsel zu übernehmen. "Die Begeisterung ging denn auch so weit, dass die berliner Darstellerin

---

Anm. (1) Gespräch mit mir, Darmstadt, 1956

Anm. (2) Züricher Illustrierte, undatierter Ausschnitt.

der Deborah Gray den Mut aufbrachte, die Hässlichkeit der Petroleuminsel-Besitzerin nicht nur auf der Bühne zur Schau zu tragen, sondern den zu diesem Zweck verfertigten, den Mund entstellenden Apparat auch ausserhalb des Theaters während der ganzen Dauer der Aufführungen nicht abzulegen, um die Rolle umso naturgetreuer verkörpern zu können."

Durch ihre Maskenkunst wurde sie jeder Rolle gerecht, die sie übernahm. Sie holte damit die Figuren aus dem Verborgenen hervor; ihre Masken waren keine gespensterhaft scheusslichen Vermummungen, sie schuf sie so, dass sie sich mit dem deckten, was sie für die jeweilige Rolle in sich trug. Ihre Kunst, Masken anzufertigen, war so bekannt, dass der Film über die Kunstfertigkeit der Maske die Koppenhöfer am Schminktisch in ihren Verwandlungen zeigte. Schon als Kind waren ihr ein Bettuch oder ein grosser Schal genug gewesen, um eine Königin zu spielen. Auch später noch erreichte sie die Verwandlung in eine Herrscherin durch einfache Mittel. Ihre Elisabeth war reich, und hatte doch nicht eine Falte zuviel an ihrem Gewand. Ihre Magd steht im schwarzen Bauernkleid aufrecht, an der einen Seite neben ihr der blutbeschmierte Bauer Heinrich George, auf der anderen der Knecht Bernhard Minetti. Ein schwarzes Standbild von Trauer eingefangen ist ihre Isabella in der 'Braut von Messina'. Und auf der Strasse? Sie legte keinen Wert auf eine aufschneidende Eleganz. Dem Auserlichen war sie wenig verhaftet; wie ihre Art, mit Menschen umzugehen, einfach und bestimmt war, so trug sie auch ihre Kleider. Manchmal, es brauchte nicht

in Notzeiten zu sein, litt sie etwas ab. Vielleicht schien das nur so, vielleicht suchte sie den Kern einer Rolle, die ihr gerade vorschwebte, eine Magd oder eine Bäuerin zu treffen. (1) Der Schauspieler Hermann Rudert verrichtete neben seiner Tätigkeit am Theater eine zeitlang alle Hausarbeiten bei Frau Koppenhöfer, und er sagte von ihr: "Manchmal wollte man ihr auf der Strasse einen Sechser schenken. Einen grauen Strumpf mit roter Wolle gestopft sah man nicht selten an ihr. Eine andere Neigung als das Theater hatte sie nicht, und sie wäre wohl auf nackten Füßen zum Staatstheater gepilgert, hätte das eine Rolle von ihr verlangt. Ich hielt sie oft, bevor sie zur Probe ging, am Arm fest und deutete auf den Rocksaum, und schnell war das Futter eingenäht. Sie war äusserst sparsam, hob alles auf und brauchte oft zu einer Premiere einen abgelesenen, alten Kragen, von Grünspan ausgeschlagene Schuhe oder einen abgenutzten Schürzengürtel. Wehe mir, wenn ich es nicht fand; das musste dann geordnet in einem der vielen Kartons liegen, die sie aufhob. Ein altes Tibetfell, das in der Stube lag, rollte sie eines Tages zusammen und sagte, 'Da, mach mir da mal einen Muff draus!' Ich machte den Muff, ich zog auch den Boden mit Rasierklingen ab, wenn sie es wollte. Sie konnte dann übermütig lachen, ging aus und war nicht wenig stolz mit ihrem Tibetmuff."

Die Weskalnene in Sudermanns 'Johannisfeuer' zeigte kaum ihr Gesicht - vornüber gebeugt und den Kopf umschlungen von

einem grossen Tuch, das im Nacken gebunden war. Sie trug ein abgetragenes graues Gewand, als sie Marikke anblickte, die ihr einen Schluck Wein gab. Dass die Koppenhöfer zu dieser Zeit tagelang verschollen war und in Fabriken übernachtete, da ihre Wohnung bombardiert war, wussten nur wenige. Wenn sie Königinnen gab, dann glänzte an ihr nicht nur jede Bewegung ihres Gesichtes, nun suchte sie sich auch das passende Strassengewand dafür aus. Bei den Theaterfestspielen 1938 in Worms kommt sie als eine Königin, in einem weissen Kleid; und als sie ihren Hut, der ebenfalls die Farbe der Kleidung ausstrahlte, in der Hand trug, da deutete dieser schwarze Kopf mit dem Scheitel in der Mitte an, dass sie schon in ihrer Rolle lebte. Königlich bewusst in Worms, ratlos und arm in München, als sie die Marianne spielte: in einem zerlumpten Sealmantel kam sie auf die Probe. Wie ein herrenloser Hund lebte sie aus der Handtasche (1). Sie hatte nicht einmal ein Dach über dem Kopf. Mit der Rolle hatte sie schwer zu kämpfen und nach aussen vernachlässigte sie sich ganz. Vor der Premiere überwarf sie sich mit der Kostümabteilung wegen des von ihr als unmöglich bezeichneten Gewandes der Marianne. "Kann ich nicht tragen - unmöglich!" sagte sie und warf es hin. Dann zeichnete sie selbständig einen neuen Entwurf auf, der die Zustimmung des Regisseurs erhielt. Vor einer der letzten Proben nahm sie ein Bettuch und spielte darin die Marianne. Sie litt es nicht, wenn man sie mit irgendeinem Fetzen vergewaltigen wollte, in dem sie nun spielen musste.

---

Anm. [1] Eva Bubatz, Schauspielerinnen am Schillertheater, Berlin  
Gespräch mit mir. Oktober 1956

Mit abergläubischer Liebe hing sie an ihren Ringen und Perlen. Zeit ihres Lebens jagte sie diesen Dingen nach und ersann immer einen neuen Reifen, ein Armband, so wie sie sich neue Masken ausdachte. Schon ihr köln'sches Gastspiel war dadurch gekennzeichnet, dass sie sich von Friedel Münzer (1) einen Ring mit einem grossen schwarzen Stein schenken liess, von dem sie behauptete, er weise ihr die Rolle. In Berlin fand sie später ein Geschäft, in dem ihre Wünsche bei dem Schmuckwarenhändler unter den Linden, Emil Letré, erfüllt wurden. Letré hatte ihr nie etwas gezeigt, was er für andere gearbeitet hatte. Er arbeitete ihr einen breiten goldenen Reif, (2) in den er einen Spruch eingravierte, unlesbar für einen fremden Beschauer. Und nach dem Krieg war es das stuttgarter Schmuckhaus Becker-Renz, in der Tübingerstrasse 1., das ihre Wünsche hörte. So bedankt sie sich in einem Brief (3) für das Schmuckkästchen, das Frau Erna Becker ihr schickte. Die Kopenhöfer fand in Frau Becker einen Menschen, der es wie Herr Letré verstand, dass es ihr um mehr als um einen blitzenden Stein ging. Ihr waren diese Stücke eine Kraftquelle, auf die sie nicht verzichten konnte.

Alle in diesem Abschnitt über die Möglichkeiten des Ausdrucks angeführten Stellen fallen in ein Nichts zusammen, wenn das technische Instrument, das das Rückrat des Schauspielers ist, nicht beherrscht wird. Artur Kutscher sagt in seinem Grund-

---

Ann. (1) Gesprächsweise Mitteilung

Ann. (2) Pamela Wedekind, gesprächsweise Mitteilung

Ann. (3) München, 2. 8. 1947

riss der Theaterwissenschaft' (1): "Voraussetzung zu jeder Kunst ist das Können, das erst der Beruf ergibt: die völlige Beherrschung des Instruments und seiner Technik. Gekonnt werden muss in unserem Falle die Sprache, die auf den Gesetzen der Phonetik beruht und äusserste Modulation und Ausdauer gewährleistet." Possart (2) weist auf Heinrich Laube hin, der da sagt: "Sprache ist das Hauptmittel des Schauspielers. Richtig sprechen, verständlich sprechen, eindrucksvoll sprechen ist die Stufenleiter", und er fügt bestätigend hinzu: "Charakteristisch sprechen ist der Höhepunkt der Sprachtechnik." Hazemann nennt (3) "das gewaltigste Instrument zur Erringung menschlicher Affekte das gesprochene Wort." - "Voraussetzung dafür ist - und zwar nicht nur physische - eine einwandfreie, natürliche, ergiebige Atmung. Man sollte wissen, dass die gute Atmung, die Zwerchfellatmung, auch gesundheitlich von grösstem Werte ist..." (1). Maria Koppenhöfer wusste, wie schwer sie gehemmt war durch ihre schwäbische Mundart. Sie führte ein hartes sprachtechnisches Training durch, auch als sie schon die grosse Darstellerin am Berliner Staatstheater war. Ihre Kölner Zeit ist überschattet von einem noch nicht natürlich durchgeführten Atemstrom. Sie weiss zwar, dass sie auf der Atemsäule zu sprechen hat, aber ihr naturhaft sprödes Wesen setzt ihr noch gewaltige Hemmungen entgegen. So heisst es

---

Anm.(1) Artur Kutscher, Grundriss der Theaterwissenschaft,

2. Aufl. München 1949, 2. Teil, S. 70

Anm. (2) 'Lehrgang des Schauspielers', 1901

Anm. (3) 'Schauspielkunst', S. 175

in einer Kritik (1) zur Königin Louise: "Zwar störte ihr affektiertes Näseln anfangs..." Und eine andere Stimme (2): "In der Rolle der Königin Louise störte das Näseln Maria Koppenhöfers ungemein." Es konnte also nicht ausbleiben, dass ihre Penthesilea den kleistschen Versen nicht gerecht wurde. (3) "Aber nur vereinzelt traf sie die Töne warmer Weiblichkeit. Sie sprach gehetzt. Oft kaum verständlich, oft blasiert näseldnd, nachlässig, ..." Oder (4) "Hartung bringt eine neue Darstellerin mit. Maria Koppenhöfer, die Tamara, hat zweifellos grosses Format, was ohne weiteres daran zu erkennen ist, dass sie ihre Wirkung gegen eine nasal veruetschte harte Sprache erkämpft."

Erst bei Jessner am Staatstheater lernte sie, den Atemstrom ruhig strömen zu lassen, selbst nicht zu wollen, sondern die Worte auf der Atemsäule wie einen Ball zu gebrauchen. Dann bekam ihre Stimme den grossen Ton, der einen nicht geringen Anteil an ihrem Erfolg hatte. Als sie verstanden hatte, worauf es ankam, verging kein Tag mehr ohne Atemübungen, ohne Stärkung des Zwerchfellmuskels; wenn ihr das eigene Zimmer dazu zu klein wurde, mietete sie ein Taxi und fuhr hinaus in den Grunewald. Den Chauffeur liess sie warten. Ihren Hensler-Vetter, der in Berlin studierte, nahm sie mit. Sie beachtete ihn dabei nicht einmal. (5) "Wenn wir dann zu dem

---

Anm. (1) Rheinische Volkswacht, 15. 9. 1924

Anm. (2) Rheinische Volkswacht, 25. 9. 1924

Anm. (3) Rheinische Volkswacht, 30. 3. 1925

Anm. (4) Kölner Stadtanzeiger, 15. 9. 1924

Anm. (5) Hermann Hensler, Gespräch mit mir

verduztten Taxichauffeur zurückkamen, nahm sie sich zuerst meiner an und bedankte sich, dass ich ihr so 'heroisch' beigestanden hätte."

Wenn ich die Koppenhöfer einmal mit Hermine Körner in eine Beziehung stellen darf, so hatte letztere, die Musikschülerin von Max Reger gewesen war, ein musikalisch geschultes Ohr; Die Aufführung der Stroux-Inszenierung 'Der Besuch der alten Dame' in Düsseldorf 1956 gab sie ganz vom Musikalischen her. Helles und schlagendes Dur setzte sie neben weiches Moll. Die Koppenhöfer gestaltete das Instrument ihrer Sprache aus eigenen Tönen. Dieses eroberte sie sich allein durch eine konzentrierte Atemtechnik, bis sie vollendet darauf spielen konnte. Dass ihre Sprache einmal vollkommen einzig dastehen konnte, verdankte sie nur ihrem Training und ihrem unbeugsamen Willen, die Sprache zu beherrschen. Der Ton ihrer Sprache lässt sich mit keinem Instrument vergleichen; diese Sprechmelodie benennt man am besten das 'Koppenhöferinstrument'. Ernst Wurm sagt (1): "Die Stimme der Schauspielerin, ebenfalls ein durchaus eigentümliches Instrument, so wie das nicht sofort erschlossene Gesicht, zuerst nicht in seinem tieferen Schwingen vernehmbar; metallisch dumpf, ironisch erhärtet, klingt diese tönende Altstimme an, um sich im Laufe des Spieles zu weiten und sich selbst zu heben und zu senken und oft ganz überirdisch, sehnsuchtsbang an- und abzuschwellen als weltentrückte Melodie." Sie holte die Spra-

---

Anm. (1) [Portrait einer Schauspielerin, ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

che aus sich heraus und legte ein Wort neben das andere, schwerblütig und todestrunken, bizarr, fast stimmlos, nur Atem formte den Mund und erhellte mit einem Laut das Wort. An ihrer Sprache erkannte man den Typus, der von dem Urelement der Gestalt ausgeht, die er darzustellen hat. Zeit jenseits der Erfahrung holte sie mit ihrer Stimme die Worte und gab sie heute der Iphigenie, morgen der Besenbinderin, dann der Viarda; jede Gestalt hatte ihren eigenen Raum, den die Koppenhöfer mit ihrer Sprache aufschliessen konnte. Es war für sie nicht immer leicht, den Schlüssel zu ihren Gestalten zu finden. Manchmal ging sie dem darzustellenden Menschentyp nach, lauschte auf seine Stimme, starrte auf seinen Mund, und dann vermochte sie in ihrem Register die eigenen Töne dazu zu finden. Sie gehörte nicht zu denen, die am Anfang ihrer Bahn schon fertig sind, und die ein Leben lang nur ihre virtuose Klaviatur anzutasten brauchen: und der Strom fließt. Sie baute jede Gestalt und jede Stimmrolle neu auf und stand immer an einem Anfang.

Ein Beispiel für ihre Sprecherziehung ist die Iphigenie.

(1) Sie fuhr vor den meisten Aufführungen von Berlin nach Wien und arbeitete mit ihrem Stimmbildner immer wieder an der sprachlichen Ausfeilung der Rolle. Aus dieser streng gehandhabten Sprachkunst heraus schuf sie einen konzentrierteren Darstellungsstil, in dem das Zuviel des Heroinnenpathos

---

Anm. (1) Herbert Ihering, Gespräch mit mir, Okt. 1956, Berlin

abgetan war.

Was sie gelernt hatte, suchte sie an ihre Schüler weiterzugeben; unentgeltlich erteilte sie Unterricht an junge Begabungen (1). Ihre Lehrtätigkeit begann bei Jessner; sie hielt sie auch weiter aufrecht, als Gründgens das Staatstheater übernahm.

---

Anm. (1) Gespräch mit Hermann Rudert, bestätigt durch ein Gespräch mit Walter Franck

## II. Verwandlung in eine Rolle,

"Was ist Wahrheit? Wahrheit in der Schauspielkunst? Ehrliches Ringen zwischen Individuum und Rolle." - so Artur Kutscher (1). Die Koppemhöfer ist in ihren Rollen am besten zu verstehen, wenn man diesen Vorsatz über Wahrheit in der Schauspielkunst im Auge behält. Einige Beispiele, die ich im Laufe dieses Abschnittes anführen will, sollen ihre unerbittliche Selbstzucht und den genau abwägenden Instinkt für die Verwandlung in eine Rolle andeuten. Die Koppemhöfer glaubte selbst, nur die Schale um den Kern einer Rolle schaffen zu können und fragte oft ängstlich (2): "Ist es so richtig?" Wenn Kritik und Publikum einig waren, dass ihre 'Koppi' wieder einmal getroffen hatte, dann wusste sie allein, dass sie noch auf dem Weg war. Ihre Demut ihren Rollen gegenüber ist unvergleichbar in der heutigen Schauspielkunst. Schon ihre ersten Theaterjahre bezeugen ihre strenge Probearbeit. Alfons Godar (3) sagte: "In 'Sechs Personen suchen einen Autor' versuchte ich, der Koppemhöfer etwas vorzumachen. Sie stierte mich hilflos an und sagte nur: 'Das kann ich nicht.' Wenn sie jedoch zur nächsten Stellprobe zurückkam, dann hatte sie probiert, und dann konnte sie es. Die junge Koppi, ein völlig unverbildeter Mensch, musste an die Materie herangeführt werden. Wenn sie sich dann mit ihrer eigenen Individualität deckte,

---

Ann. (1) Artur Kutscher, a.a.O., S 94

Ann. (2) Friedel Münzer, Gespräch.

Ann. (3) Gesprächsweise Mitteilung

'hatte' sie die Rolle. Sie konnte leicht in einer Gestalt fehlgehen, wenn man ihr etwas zumutete, was ihrer Art nicht entsprach." Dieses Zeugnis Godars ist das einzige, welches hervorhebt, dass die Koppenhöfer nur das spielen konnte, was ihrer eigenen Individualität entsprach. Die Worte sind richtig, wenn Godar mit 'Individualität' meint, dass sie alles spielen konnte, was ausserhalb des naiven Faches gelegen war; sie sind aber gänzlich falsch, wenn sie behaupten wollen, dass die künstlerische Substanz der Koppenhöfer nicht über ihre Personalität hinausreichte. So spielte sie, die nie böse war, das Böse mit Leidenschaft. Godars Wort 'vor sich hingestellt' (1) ist bezeichnend für ihre Rollengestaltung. Hatte sie diese 'hineingebilderten' Gestalten in ihrer Konzeption nicht, oder fehlte vielleicht die Artikulation ihrer Stimme, dann suchte sie sich ihre Leute. Ein Beispiel hierfür gibt der Berliner 'Telegraf' (2): "Wir gingen zusammen durch die Güntzelstrasse. Sie war sehr schweigsam, wie immer, wenn sie ein neues Rollenheft unterm Arm trug. Sehr in sich gekehrt war sie, wenn ein neuer Mensch in ihr aufwuchs. ... Nicht einmal über den Titel des Stückes sprach sie mit mir. Ihre harte Art, zu sehen, war in dieser Stunde womöglich noch härter geworden. Den Kopf hielt sie gesenkt. Ihre Augen suchten. ... Maria Koppenhöfer war plötzlich stehen geblieben und starrte auf eine uns entgegenkommende Frau. Sichtlich eine Frau des Mittel-

---

Anm. (1) vide S. 122

Anm. (2) Telegraf, 6. 12. 1948, Bez. "Lesseur".

standes, ein wenig füllig, von freundlichem Aussehen, einfach, aber sauber gekleidet. Maria wandte sich plötzlich um und ging hinter der Frau her. Mit Maria Koppenhöfer ging, während sie der Frau folgte, eine seltsame Veränderung vor. Zuerst verlor ihr Gehen jegliche Härte, weich wurde es, behutsam, gefällig. Dann hob sich ihr Kopf und ruhte etwas schief auf den Schultern, halb geneigt, wie ein Kopf, der zuhört. Ihre Arme wurden plötzlich beweglich, locker, unruhig sogar. Und ich erkannte: Sie ging genau so wie die Frau, der sie folgte. Sie sprach neben mir laut mit sich selbst: 'Jetzt nur noch ihre Stimme, dann ist's gut...' Die Frau ging vor uns an der Ecke in eine sogenannte 'Mollenkneipe'... setzte sich dort an einen Tisch. Am Nebentisch saßen bald darauf Maria Koppenhöfer und ich. Als der Kellner kam und sich schweigend vor der Frau aufpflanzte, fieberte Maria. Sie sass vorgebeugt und lauschte. Sie lauschte besessen. 'Bringen Sie mir doch eine Bulette und dazu zwei Stullen,' sagte die Frau. Während der Kellner dann fragend zu uns herüberblickte, und ich für uns beide pro forma zwei Biere bestellte, wiederholte Maria halblaut: 'Bringen Sie mir doch eine Bulette und dazu zwei Stullen.' Erstaunlich, wie ähnlich ihre Stimme derjenigen der fremden Frau war und wie unähnlich der eigenen. Dann stand sie plötzlich auf, schien mich zum ersten Male zu bemerken, ein tiefes Aufatmen, ein befreites Lächeln, dann beugte sie sich zu mir, küsste mich und sagte tief glücklich: 'Gott

sei gedankt, ich hab sie....' und ging..."

Unter dem Titel 'Schauspieler' berichtet Walter Schimmelfalkenau (1): "Mit dem Rollenbuch in der Hand ging Maria Koppenhöfer langsam, nachdenklich durch den Bühnenausgang in die im Sonnenglanz des Vorfrühlings aufleuchtende Kleinstadt hinaus. ... Die Schauspielerin kam langsam, ... als suche sie etwas, die Strasse heruntergeschritten, ... Eine Frau schritt vor ihr her. Mit kurzem, eckigem Gang. Mittelgross und mit einem harten Gesicht. Eine Frau, Ende der Zwanziger, Anfang der dreissiger Jahre. Ihre Kleidung war sehr einfach. Beim gehen ruckte der Kopf fast eigensinnig in den Schultern. 'Vielleicht ist es eine Marktfrau,' dachte Maria Koppenhöfer und ging wie unbewusst hinter ihr her, die Strasse hinunter, durch Sonne und Kinderlärm, Kramelnduft und neugierige Blicke achtlos hindurch. Und je weiter sie ging, desto bekannter kam ihr diese Frau vor. Sie ging schneller und sah der Fremden im Vorübergehen wie suchend einmal in das harte Gesicht. Es war vom Leben gezeichnet. Um die Lippen hatte sich in diesem Gesicht ein leicht spöttischer Zug festgesetzt, der von ferne an ein verächtliches Lächeln erinnerte. Trotzdem war das Kinn weich geblieben, und in den Augen schimmerte der verstaubte Glanz einer alten Hoffnung immer noch durch. 'So könnte sie sein,' dachte Maria Koppenhöfer... und ihre Finger bogen das Rollenbuch zusammen. Als habe sie etwas vergessen, blieb sie plötzlich stehen und liess die Fremde an sich vor-

---

Anm. (1) (ungekennzeichneter Ausschnitt aus einer Berliner Zeitung.)

begehen, und als sie ihr dann wieder uneuffällig nachschritt, ging sie bereits mit einem ihr garnicht eigenen, kurzen, eckigen Gang und um ihren Mund setzte sich, von Schritt zu Schritt mehr, ein leicht spöttischer Zug fest, ... ihr Kopf ruckte dabei fast eigensinnig in den Schultern. ... Ganz im Banne ihrer unverhofften Begegnung schritt Maria Koppenhöfer den Bürgersteig hinunter, jener Fremden nach. Nur wenige Schritte hinter ihr überquerte sie die Strasse. Sie wusste nur eins: 'Ich muss sie einmal sprechen hören.' Die Fremde stieg die wenigen Stufen zu einer Gastwirtschaft hinauf und trat durch die Tür. Nach kurzen Zögern ging ihr Maria Koppenhöfer nach, ging ihr nach in dem gleichen kurzen, eckigen Gang, mit den gleichen, so nachlässig schlenkernden Armen. Der Gastraum war ziemlich dunkel, denn vor dem einen Fenster standen hohe Blattgewächse und fingen das Licht auf. Die Fremde sass in der Ecke und bestellte sich einen Stralsunder Korn. Maria Koppenhöfer lauschte nur der Stimme. Ja, sie war es. Ihre Rolle. Die Stimme klang dunkel, fast männlich. Es war eine immer noch weiche Altstimme, die besser klang, als die Kleidung aussah. Als die rundliche Wirtin fragend zu Maria Koppenhöfer herüber sah, bestellte sich die Schauspielerin zögernd einen Kaffee, um sich dann mit einem Lächeln, das garnicht ihr eigenes war, zu verbessern: 'Oder nein, bringen Sie mir bitte auch so etwas,' und damit zeigte sie auf das Glas, das soeben für die Fremde am Ecktisch gefüllt wurde. Da lachte die fremde Frau in der Ecke zu Maria Kop-

penhöfer hinüber, ein fast vertrauliches Lachen, und sagte: 'Ein guter Korn ist nicht von schlechten Eltern'. Das Lachen war ein wenig bitter, und die dunkle Stimme klang gleichgültig. Die Fremde hob das Glas zu Maria Koppenhöfer und trank: 'Na, prost!' Die Schauspielerin nippte an ihrem Glase und schüttelte sich innerlich und bekämpfte einen starken Hustenreiz heldenhaft. Dabei wichen ihre Augen nicht von der Fremden. Diese stand auf, bezahlte und sagte zur Wirtin: 'Also in drei Tagen wieder, dann auf länger.' Und mit kurzem Grusse, auch zur Schauspielerin hinüber, ging sie hinaus. Maria Koppenhöfer blieb sitzen und die Wirtin sprach, redselig näherkommend: 'Sie sehen ihr übrigens etwas ähnlich, so um den Mund herum vor allen Dingen. Die Klara hat auch diesen Zug, ganz genau so.'... Ohne sich darüber bewusst zu werden, hatte Maria Koppenhöfer den Weg zum Theater eingeschlagen und stand nun ganz erstaunt vor dem Bühneneingang. Eine andere als die, welche vor einer Stunde von hier aus voll innerer Unzufriedenheit den beschaulichen Weg in die blühende kleine Stadt angetreten hatte. ... Bald begegnete sie zwei besonders gut befreundeten Kollegen, die eben von der Probe kamen. .. 'Na, wie stehts denn?' fragten sie wie aus einem Munde und sahen sie dann fast erstaunt an: 'Du siehst ja so merkwürdig anders aus, so abgekämpft, so ... ' Maria Koppenhöfer schlug mit der Hand leicht durch die Luft, setzte sich dann an einen Garderobentisch, rief halblaut ins Leere:

'Einen Stralsunder Korn!' Nun wussten die beiden, worum es ging. Schweigend sahen sie und hörten sie zu. Maria Koppenhöfer tat, als nehme sie ein Glas vom Schminktisch, setzte es an und sagte dann durch ein fast vertrauliches Lachen hindurch: 'Ein guter Korn ist nie von schlechten Eltern.' Sie sprach mit einer dunklen, fast männlichen Stimme. ... Dann stand sie auf und ging aus der Garderobe hinaus, genau so, wie jene vor kurzem aus der Gastwirtschaft gegangen war..."

#### *Rollen*

Die Koppenhöfer drang in ihre auf folgende Weise ein: sie hatte an und für sich eine eigene Konzeption, die sie nicht selten durch die Beobachtung an einem anderen Objekt erweiterte. Damit vervollständigte sie den Prozess der geistigen Durchdringung ihrer Figuren. Richtig ist Herbert Iherings Darstellung ihrer Schauspielerpersönlichkeit (1): "In Hansens 'Abendröte' gelingt ihr heute das Portrait einer kleinbürgerlichen Erbin aus dem neunzehnten Jahrhundert mit der malerischen Genauigkeit eines grossen Meisters: echt in der von der Phantasie gelenkten Beobachtung bis in die ausladende Frisur, bis in jede Falte des Kleides und des Antlitzes, echt bis in den Gang und das lässige Sich Wiegen im Schaukelstuhl. In Rehbergs 'Heinrich und Anna' spielte sie die Königin mit der bösen und trazitischen Würde der Zurückgesetzten. Zwei andere und entgegengesetzte Aufgaben zeigen die Pole ihrer Begabung und damit die Pole ihrer Natur. Rollen, die mit dem festen Kern ihres Wesens nichts

---

Ann. (1) H. Ihering, Von Joseph Kainz bis Paula Wessely,  
a.a.O., S. 112 f

zu tun zu haben scheinen, und doch auf ihn zurückführen, unter Gründgens die Marion in 'Dantons Tod' und unter Fehling die Zigeunermutter Viarda in 'Preziosa'."

Ihren Körper hatte sie bei allen Rollen überwunden; er war untergeordnet unter die Gestalt: er tauchte herrisch hervor, zog an und stiess ab. Es kam ihr nur auf eine grosse Linie an, diese verteidigte sie. Sie selbst sagte bei einer Rollendiskussion (1): "Ich ... diene immer einer geistigen Übertragung meiner Rolle, und es gab schwere Kämpfe, ... da ich darin ja kein Nachgeben kenne." Für sie war jede Rolle eine neue Aufgabe; sie machte bei keiner Rolle, vorher noch so glänzend gespielt, eine Anleihe. Das unterstreicht Ihering (2): "Maria Koppenhöfer ist eine Persönlichkeit und eine Gestalterin. Aber ihr Künstlertum bleibt weit entfernt von allen artistischen Fertigkeiten. Ohne innere Auseinandersetzung wird sie auf dem Theater keinen Satz sprechen."

Dem Text gegenüber hatte sie oft grosse Schwierigkeiten. Hatte sie erst den künstlerischen Prozess der Erfassung einer Rolle abgeschlossen, dann erst bewältigte sie den Text mühelos. Die Münchener Marianne hatte mehrere textliche Verstösse aufzuweisen (3). Viel schwerer noch tat sich die Koppenhöfer bei der Gestaltung der Irren von Chaillot, in der sie grosse Sprünge machte und die Schauspieler verwirrte. Eckart von -

---

Ann. (1) (ungekennzeichneter Zeitungsausschnitt)

Ann. (2) siehe oben

Ann. (3) Elisabeth Göebel, gesprächsweise Mitteilung

Naso (1) sagt: "Schon am Staatstheater tat sie sich schwer darin, genau den Text der Dichtung wiederzugeben. Sie war da eine grosse Schwimmerin. Gewandt überwand sie ihre Konzentrationschwierigkeit durch eiserne Arbeit."

---

Ann. (1) Gesprächsweise Mitteilung

### 3. K A P I T E L

DAS FACH DER KOPPENHÖFER



"Es ist dies, um es kurz zu sagen, die Tragödie mit einfachem, und zwar unglücklichem Ausgange, die Tragödie, in welcher ein Held, ein Mensch durch irgendeinen bedeutenden Fehl aus Glück in Unglück gerät. - Dies ist nach Aristoteles der richtige Ausgang, die wahrhaft kunstgemässe Wandlung (*μεταβολή*) der Tragödie" (1). Maria Koppenhöfers gross geartetes Gesicht, einfach, unglücklich und rein, das wartend in den Tragödienfiguren, sei es der Elisabeth, der Klytämnestra, der Iokaste, Cassandra oder Iphigenie dastand und nach innen horchte, sie dann in reichem Bogen nach aussen verströmen konnte, von ihm ging das aus, was die Tragödieninterpretin empfangen haben muss: *καταγέλας*. Rudolf Bach unterstreicht das (2): "Bei allem darstellerischen Reichtum, über den Maria Koppenhöfer verfügt, mag der Schwerpunkt ihres grossen, genialisch überblitzten Talents, doch in der hohen Tragödie liegen. Sie ist eine der göttlichen deutschen Tragöddinnen der Gegenwart, eine der Allerstärksten in der jüngeren Schauspielergeneration. Sie braucht die ganz grosse Masse, um ihr Bestes zu geben; die hohe Form ist ihr im Grunde das Gegebene und Gemässe. So sehr sie auch im realistisch, ja materialistisch Bedingten, ins Zeitlose, Grenzenlose vorzustossen vermag, am reinsten wirkt sie doch, wenn sie von Anfang an im Raum des Erhabenen stehen darf. So war es nur natürlich, wenn ihre Cassandra in der aischyleischen Orestie die bedeut-

---

Ann. (1) Aristoteles' Poetik, übersetzt und erklärt von Adolf Stahr, Stuttgart 1860, S. 61

Ann. (2) 'Die Frau', Blätter der Frankfurter Zeitung, 17. 1.

samste Leistung wurde, die ihr in der letzten Zeit gelang." Zwar treffen die Worte Rudolf Bachs Maria Koppenhöfer, aber der Gendarmenmarkt war reich an Tragödiendarstellerinnen ihres Formats. Dieses Fach konnten noch andere Schauspielerinnen statuarischer Natur mit der gleichen Überzeugungskraft spielen. An ihr war viel hervorsteckender, dass sie 1921 in Stuttgart schon eine Aase und eine Lady Macbeth darstellerisch erfüllte. Wer war sie eigentlich? Sie war kaum zu umgrenzen, denn bei ihr fragte man immer, "Woher kommst du - wohin gehst du?" (1), und so war es auch mit ihren dargestellten Figuren. Sie waren da, sie hatte sie hervorgeholt, aber mit dem Tode ihrer Aase hatte sie sie auch wieder abgegeben. Für eine junge Heldin hatte sie alles. Nur passete ihr zupackender Humor beim Spiel nicht dazu. Für das Charakterfach war sie zu jung, obwohl sie es bis in das Äusserste glaubhaft darzustellen wusste, und das komische Fach stimmte mit ihrem ernsten Zug nicht überein. Sie, die Strenge gegen Gefühl setzen musste, um nicht an ihren Gaben zu zerbrechen, deren Figuren ein einziger Guss sind, und die in ihrer Kunst ein Symbol von Grosszügigkeit darstellt, so unmittelbar vom Du zum Du sprach, diese Frau konnte nicht in ein Fach gezwängt werden. (2) "Wir kennen ihre unheimliche Ausstrahlung als gekrönte Mörderin Klytämnestra, ihre von hungrigen Süchten gepeitschten Greisinnen, wir wissen, mit welcher Koboldhaftigkeit sie ihre lustigen Geschöpfe pfeilgeschwind und zungenwendig über die Szene jagt, und beerreifen darum,

---

Anm. (1) Rosemarie Fendel

Anm. (2) "Der Angriff", 21. 3. 1942

dass eine besondere Kraft dazu gehört, um all diese Wesen auch menschlich zu bändigen, um sie mit eigenem Blut satt zu machen. Wenn das anders wäre - gingen sie uns denn so viel an?" Und als man sie einmal fragte, den Schlüssel zu ihrer Kunst zu verraten, sagte sie: "Es liegt an der Substanz, die wir mitbekommen haben, das war bei mir so klar wie selten. Ich stamme zwar aus einer ganz bürgerlichen Familie. Aber mein Vater kannte die Welt vor 1914 und gab mir seine Erfahrungen mit. Mit zwölf Jahren fing ich zufällig etwas zu sammeln an - Ringe, später waren es dann Bücher, Erfahrungen, Menschen. Die Erlebnisse kamen dazu. Das wichtigste blieb, was mir die Eltern an Erbmasse mitgegeben hatten, eben an Substanz. Mein Beruf hat sich mir ziemlich früh aufgedrängt, so dass ich meinen Weg dann immer geradeaus gegangen bin, schicksalhaft eigentlich. Was ich mitbekommen hatte, war so stark, dass ich bei jeder Rolle wusste, die hab ich mehr vom Vater, die mehr von der Mutter." (1). Dieses In Sich und Für Sich, - man glaubte, manchmal hole sie es aus einem Tier (Miss Deborah Gray), dann aus dem edelsten der Geschöpfe (Iphigenie). Sie sprengte bei ihrem Auftreten in München schon die überkommenen Fachbegriffe, und in Köln dann die damalige Linie pathetischer Heldinnen mit dem, was sie war. Genau so verfuhr sie mit dem intellektuellen Schauspieler. (2) "Der Intel-

---

Anm. (1) Der Angriff, s.o. Die Äusserung der Schauspielerin dürfte in diesem Blatt im Sinne des damaligen Regimes tendenziös gefärbt sein, worauf zu schliessen ich aus der Umdeutung des aristotelischen Substanzbegriffes Ursache habe.

lekt ist aus der Mode," sagt sie selbst. Das Charzen- und Charakterfach, das sie manchmal mit ihrem Temperament überrennt, reisst sie mit ihrer persönlichen Ausstrahlung in eine Höhe, die es zuvor nie gehabt hat.

Bei der jungen Schauspielerin war das Entscheidende eben ihr persönliches Wesen, mit dem sie die Rollen meisterte. Sie war nicht die, die nur sich allein spielte, sie wollte mehr und fragte sich (1): "Aber - warum sind denn die Grossen der Geschichte so hungrig nach Leben, Erkenntnis, wirklicher Erfüllung gewesen? Was will man selbst? Ist man als Mensch, als Künstlerin ausgefüllt? Welcher Mensch kann überhaupt sagen, dass er zur vollen Blüte seiner Natur gelangt ist?" Mit solchen Fragen, die quälen und reissen, lebte sie. An ihren Spielabenden standen sie auf in den Gestalten, die ins Rampenlicht traten. Diese Fragen mögen aber auch als Mörtel zu ihrer alle traditionellen Fachgrenzen sprengenden Schauspielkunst gedient haben. Als Bindung, die zwischen die Steine gelegt, verbindet und und Einheit werden lässt. In ihr Fach gehören Rollen, die überhangen sind von lichtlosem, grauen Dasein, sie mussten etwas über sich haben, unerhört alt sein, dass sie die Spur eines Knochens, einer mosaischen Gestalt, wittern liessen. Oder sie mussten gespensterhaft in die Szene schlagen, mit ihnen musste das Käuzchen, das immer warnend seine Stimme erheben kann in der Gefahr, sich loslassen und fliehen; diese Gestalten mussten im Exzentrischen zuhause sein,

---

Anm. (1) Der Angriff, siehe oben

jenseits des gesicherten Kreises, an Grenzen stehen und über sie hinausschauen -: es mussten Gestalten sein wie die Viarda in 'Preziosa', die Agnes in 'Rahnnacht' oder die Isabella in der 'Portugalesischen Schlacht', die Deborah in den 'Petroleuminselfn', die Weskalnene in 'Johannisfeuer', die Zigeunerin in C. Hauptmanns 'Musik'. Diesen exzentrischen Gestalten gab sie eine vollendet scharfe Zeichnung, die nur ganz wurden, wenn eine Koppenhöfer sie spielte. Spukhaft und springend, klagend und magisch, das war sie in ihrem Fach, das war sie, die aus Stuttgart gekommen war und das Bürgertum entzweigeschlagen hatte. Wenn ihr zu diesem Fach noch etwas mangelte, dann ging sie dahin, wo sie keifende Weiber fand, und dieser Ton in seiner gespreizten Gemeinheit, der schlägt ihr die Tür zu ihren Rollen auf. Damit kommt sie schon bei Falkenberg zusammen. Salonschlange, Brecht-Königin, Zofe und Sekretärin und eine Anzöknackste, das holt sie heraus aus ihrer Welt. Dass sie es ist, die im Gegensatz dazu lebt, und manchmal fragt, warum man sie immer da einsetzt, das überlässt sie der Frage und wartet nicht auf eine Antwort. Wenn sie es wieder ist, wie in der letzten Rolle die Aurelie in der 'Irren von Chaillet', schon totkrank, so dass niemand sie berühren durfte (1), sich einschloss dann verzichtete sie auf ihr Klagen, dann dachte sie nicht mehr daran, dass sie einmal bei Hermine Körner (2) Zuflucht gesucht und gefragt hatte, warum man sie

---

Anm. (1) Elisabeth Goebel, Gespräch a.a.O.

Anm. (2) Hermine Körner, Gespräch a.a.O

nur dort einsetze, - die Antwort hie<sup>r</sup>auf gab die private Maria Koppenhöfer nicht mehr. Sie spielte sie vor, diese Irre von Chaillot, die letzte Koppenhöferrolle, die sagte (1): "Kommt, Kinder, gehen wir nach oben und befassen wir uns mit den Wesen, die es wert sind."

---

Ann. (1) Walter Kiaulehn, Neue Zeitung, 2. 12. 1948

## A N H A N G

### PREMIERENVERZEICHNIS

### QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS



STUTTGARTER VOLKSBUHNE

1. 2. 1921      Macbeth, Shakespeare;; Lady Macduff  
                  später Lady Macbeth
22. 2. 1921      Der Sturz des Apostels Paulus, R. Lauckner;  
                  drei Rollen: Fräulein Rudolf, eine kranke  
                  Frau, Frau Messerschmidt
15. 3.19 21      Judith, ~~H.~~ Hebbel; Mirza  
                  später Judith
6. 4. 1921      Die zärtlichen Verwandten, R. Bendix; Ulrike
27. 4. 1921      Faust I, Goethe; Prolog: Raphael  
                                          Marthe
18. 5. 1921      Der Pfarrer von Kirchfeld, L. Anzengruber;  
                  Brigitte

Münchener Kammerspiele

29. 10. 1921      Sommernachtstraum, Shakespeare; Hyppolita
18. 11. 1921      Das Gnadenbrot, Turgenjew; Olga Petrowna
14. 2. 1922      Spiel des Lebens, Hamsun; eine Diestmagd<sup>M</sup>
21. 2. 1922      Michael Kramer, Hauptmann; Michaline
19. 3. 1922      Das Postamt, Tagore; Marfa
24. 3. 1922      Der Frauenverkäufer, L. Feuchtwanger; Isa-  
                  bella, später Beatrice
12. 4. 1922      Kiki, A. Picard; Juliette
22. 4. 1922      Helden, B. Shaw; Louka
27. 5. 1922      Die Lüge, W. Wynytschenko; Dossia

4. 6. 1922 Der Floh im Panzerhaus, E. Larrinaga; Mädchen für alle
13. 6. 1922 Vaternord, A. Bronnen; Luise Fessel
17. 6. 1922 Die fremde Frau, A. Bisson; Varenne
19. 7. 1922 Scampulo, D. Nikodemi; Emilia
20. 7. 1922 Das Weib auf dem Tiere, B. Frank; Regine Conti
27. 7. 1922 Der Revisor, Gogol; Pobschljoaskina
2. 11. 1922 Der zerbrochene Krug, Kleist; Frau Mathe<sup>e</sup> Rull
4. 1. 1923 Fräulein Julie, Strindberg; Christine
21. 6. 1923 Die Schwestern und der Fremde, B. Frank;  
eine der beiden Schwestern
30. 6. 1923 Kabale und Liebe, Schiller; Lady Milford
5. 2. 1924 Der tote Tag, Barlach; die Mutter
29. 2. 1924 Michael Kramer, Hauptmann; Michaline
18. 3. 1924 Eduard II., Brecht - Feuchtwanger; Königin
8. 5. 1924 Jüdin von Toledo, Grillparzer; Esther
28. 6. 1924 Anarchie in Sillian, A. Bronnen; 1. Sekretärin
8. 7. 1924 Erdgeist, Wedekind;
29. 7. 1924 Die Büchse der Pandora, Wedekind; Geschwister

#### Kölner Schauspielhaus

13. 9. 1924 Königin Tamara, Hamsun; Tamara
24. 9. 1924 Louis-Ferdinand, Prinz von Preussen, v. Un-  
ruh; Königin Louise
21. 11. 1924 Ein Glas Wasser, Scribe; Herzogin von Marl-  
borough
2. 12. 1924 1913, Sternheim; Gräfin

17. 2. 1925      Sechs Personen suchen einen Autor ', Piran-  
dello; Stieftochter
27. 3. 1925      Penthesilea, Kleist; Penthesilea
13. 6. 1925      Hamlet, Shakespeare; Gertrud

### Deutsches Theater Berlin

20. 10. 1925      Der Kreidekreis, Klabund; Frau Ma
29. 12. 1925      Käthchen von Heilbronn, Kleist; Kunigunde
29. 1. 1926      Juarez und Maximilian, Werfel;
23. 3. 1926      Mord, Hasenclever;
26. 4. 1926,      Fegefeuer in Ingolstadt, M.L. Fleisser; Olga

### Staatstheater

12. 9. 1926      Die Räuber, Schiller; Amalie
3. 11. 1926      Hamlet, Shakespeare; Gertrud
30. 3. 1927      Penthesilea, Kleist, Penthesilea
7. 5. 1927      Musik, Wedekind; Clara Hühnerwadel
23. 9. 1928      Gas, Kaiser; Anführerin des Frauenchores
4. 2. 1928      Die Weber, Hauptmann; Luiſe
28. 6. 1928      Hinterhauslegende, Dietzenschmidt; Portiers-  
frau
28. 11. 1928      Die Petroleuminsel, Feuchtwanger; Miss  
Deborah Gray
4. 11. 1929      Ödipus, Sophokles; Iokaste, alternierend
1. 11. 1929      Des Kaisers Soldaten, Essig; Mutter
7. 12. 1929      Kabale und Liebe, Schiller; Lady Milford
8. 3. 1930      Das Friedensfest, Hauptmann; Auguste
3. 5. 1930      Ein Traum, ein Leben, Calderon; Hexe
17. 10. 1930      Urgötz, Goethe; Elisabeth
2. 12. 1930      Die Nacht übera Kreml, K.T. Bluths; Marina

24. 12. 1930 Jungfrau von Orleans, Schiller; Isabeau
6. 3. 1931 Agamemnon, Aischylos; Klytaimnestra
2. 4. 1931 Die Portugalesische Schlacht, Pentzoldt;  
Isabella KATHARINA
17. 4. 1931 Emilia Galotti, Lessing; Orsina
29. 8. 1931 Die natürliche Tochter, Goethe; Hofmeisterin
7. 10. 1931 Peer Gynt, Ibsen; die Grüne
10. 11. 1931 Die Herde sucht, F. Neumeyer; Agnes
17. 12. 1931 Die Rauhnacht, Billinger; eine Magd
19. 1. 1932 Othello, Shakespeare; Emilia
26. 3. 1932 Egmont, Goethe; Regentin
6. 5. 1932 Der Liebestrank, Wedekind; Lisaweta
8. 10. 1932 Wilhelm Tell, Schiller; Armgard
28. 10. 1932 Gabriel Schilling Flucht, Hauptmann; Eveline
6. 9. 1932 Was ihr wollt, Shakespeare; Maria
21. 1. 1933 Faust II, Goethe, Erichtho, Sorge
1. 3. 1933 Rosse, Billinger; Besenbinderin
10. 3. 1933 Andreas Hollmann, H. C. Kergel; Anna
29. 3. 1933 Siebenstein, M. Ziese; Bäuerin
20. 4. 1934 Schlageter, H. Jöst; Frau Professor Thiemann
23. 9. 1933 Mensch aus Erde gemacht, Griese; Lena
10. 11. 1933 Braut von Messina, Schiller, Isabella
15. 12. 1933 Die Propheten, Johst; Rahel
17. 5. 1934 Musik, Carl Hauptmann; Zigeunerin
30. 5. 1934 Rebell in England, H. Schwarz; Palastdame  
der Königin

14. 6. 1934 Struensee, O. Erler; Juliane
23. 10. 1934 Hermannschlacht, Kleist; eine Alraune
29. 11. 1934 Der grosse Kurfürst, H. Rehberg; Herzogin
23. 12. 1934 König Lear, Shakespeare; Regan
11. 2. 1935 Revisor, Gogol; Clara
7. 5. 1935 Sturm, Shakespeare; Stimme
18. 2. 1936 Der Ministerpräsident, Götz; Gräfinmutter
3. 8. 1936 Orestie, Aischylos; Kassandra
29. 9. 1936 Die gefesselte Phantasie, Raimund; Vipria
20. 11. 1936 Maria Stuart, Schiller; Elisabeth, alternierend mit Hermine Körner
2. 3. 1937 König Richard III., Shakespeare; Elisabeth
8. 5. 1937 Der eingebildete Kranke, Moliere; Toinette
27. 5. 1937 Der Raub der Sabinerinnen, F. und R. v. Schöntahn, Friederike.
21. 10. 1937 Gigant, Rich. Billinger; Maruschka
14. 11. 1937 Michael Kramer, Hauptmann; Michaline
22. 12. 1937 Käthchen von Heilbronn, Kleist; Kunigunde
4. 2. 1938 Sturz des Ministers, E. W. Möller; Juliane
1. 12. 1938 Südfrüchte, M. Pagnol; Honorine
14. 1. 1939 Jungfrau von Orleans, Schiller,; Isabeau
15. 2. 1939 Am hohen Meer, Billinger; Frau Lauch
21. 4. 1939 Königin Isabella, H. Rehberg; Isabella-Witwe
5. 5. 1939 König Richard II., Shakespeare; Königin

2. 10..1939 Die Tochter der Kathedrale, Hauptmann; Ermlind
9. 12. 1939 Dantons Tod, Büchner; Marion
4. 4. 1940 Fiesko, Schiller; Julia
26. 4. 1940 Kleines Genie, O. Bielen; Maria Leberecht
12. 10. 1940 Der goldene Dolch, P. v. Apel. Chiyo
19. 12. 1940 König Ottokar, Grillparzer; Margarethe
1. 3. 1941 Preciosa, Wolff; Viarda
24. 4. 1941 Julius Caesar, Shakespeare; Calpurnia
1. 10. 1941 Faust I, Goethe, Marthe
17. 11. 1941 Iphigenie, Hauptmann; Elektra
5. 3. 1942 Heinrich und Anna, Rehberg; Katharina
7. 5. 1942 Abendröte, Hamsun; Frau Karen
18. 6. 1942 Faust II, Goethe,; Mutter, Erichtho, Manto,  
Sorge, Mater gloriosa
8. 9. 1843 Fächer, Goldoni; Geltruda
2. 1. 1943 Iphigenie, Goethe; Iphigenie
7. 5. 1944 Johannisfeuer, Sudermann; Weskalnene

#### Kammerspiele München

4. 12. 1945 Unsere kleine Stadt, Wilder; Mrs. Webb
8. 3. 1946 Herodes und Mariamne, Hebbel; Mariamne
16. 4. 1946 Der trojanische Krieg findet nicht statt,  
Giraudoux, Hekuba
2. 7. 1947 Eurydike, Anouilh; Theatermutter

- 3 4. 1947 Jüngster Tag, Ö. v. Horvath, Frau Hudetz  
2. 12. 1947 Priestey, Ein Inspektor kommt; Mrs Birling  
26. 2. 1948 Des Teufels General, Zuckmayer, Olivia  
16. 4. 1948 Möwe, Tschechew; Treptowa  
27. 7. 1948 Die Irre von Chaillot, Giraudoux; Aurelie

Anhang (Gastspiele)

1938 Gastspiel 'Hamlet' in Helsingör; Gertrud

1939 Gastspiel 'Hamlet' in Kopenhagen: Gertrud

1939 Bourdet, Das schwache Geschlecht; eine polnische Gräfin  
Komödie am Kurfürstendamm.

16. 2. 1932 Vor Sonnenuntergang, Hauptmann, Gastspiel  
am Deutschen Theater, Berlin; Pola

## Quellen

- Artur Kutscher, Grundriss der Theaterwissenschaft, 2. Aufl.  
München 1949
- Otto Reigbert, Fünfzig Jahre Schauspielhaus - fünfundzwanzig  
Jahre Kammerspiele im Schauspielhaus, München,  
ohne Jahr
- Herbert Ihering, Theater der Welt, Berlin 1949
- Herbert Ihering, Von Joseph Kainz bis Paule Wessely, Heidel-  
berg 1942
- Felix Hollaender, Lebendiges Theater, Berlin 1932
- Dr. Richard Biedrzyński, Schauspieler - Regisseure - Inten-  
danten, Heidelberg/Berlin/Leipzig (1944)
- Aristoteles Poetik, übersetzt und erklärt von Adolf Stahr,  
Stuttgart 1860
- Internationales biographisches Archiv (Munzinger Archiv), Lie-  
ferung 9/49 ME-KO L.3 1332 13. 1. 1949
- Die Theaterkritiken sind den folgenden Zeitungen entnommen:
- Schwäbischer Merkur, 1920/21
- Neues Stuttgarter Tagblatt 1920/21
- Stuttgarter Zeitung 1920/21
- Münchener Neueste Nachrichten, 1921 - 24
- Kölnische Zeitung, 1924/25, 1933
- Kölnische Volkszeitung, 1924/25, 1933
- Kölner Tagblatt 1924/25
- Rheinische Volkswacht, 1924/25

Das blaue Heft, Hrsg. Max Epstein, 7. Jhrg. Nr. 24

Vossische Zeitung, 1925 - 33

Berliner Zeitung (B. Z.), 1928 - 40

Berliner Tageblatt, 1933 - 1940

Tagespiegel (Berlin), 1951

Deutsche Allgemeine Zeitung, 1933 - 1944

Völkischer Beobachter, 1933 - 1943

Der Angriff, 1942

Der Mittag, 1933

Berliner Börsenkurier, 1933

Zwölfuhrblatt, 1933

Neue Zeit des Westens, 1933

Kemnitz Allgemeine Zeitung, 1933

Berliner Morgenpost, 1933

Achtuhrblatt (Berlin), 1933

Germania, 1933

Neue Badische Landeszeitung, 1933

Der Deutsche, 1933

Frankfurter Zeitung, 1933- 1937

Neue Zeitung (München), 1946 - 1948

Süddeutsche Zeitung, 1946 - 1951

Münchener Merkur, 1948

Münchener Mittag, 1947

Münchener Tagebuch, 1947

Frankfurter Generalanzeiger, 1937

Aussaat, 1. Jhrg. 1947, Nr 8/9

Mittelbayerische Zeitung, 1948

Der Ruf (München), 1948

Rheinischer Merkur, 1948

Norddeutsche Zeitung, 1948

Telegraf (Berlin), 1948

---

Hans Schweikart, Gedenkrede für Maria Koppenhöfer, gehalten  
in München, 1948, nach dem Manuskript mitgeteilt,  
das mir die Münchener Kammerspiele freundlicherweise  
zur Verfügung stellten.

Undatierte Zeitungskritiken wurden mir zur Verfügung gestellt  
von

Frau M. Lensler, Stuttgart

Theatersammlung Unruh, Berlin - Dahlem

---

Briefliche Mitteilungen verdanke ich:

Frau Elsa Wagner (29. 9. 1956)

Frank Thiess, (6. 9. 1956)

Peter Gorski (4. 9. 1956)

Frau Elsa Pfeiffer, (2. 2. 1957)

Gesprächsweise Mitteilung verdanke ich:

Fräulein Berta Weller, Göppingen

Frau M. Lensler, Stuttgart

Charlotte, Hermann und Wilhelm Hensler, Stuttgart

Frau Friedel Münzer, Köln

Frau Hermine Körner, Düsseldorf  
Frau Pamela Wedekind, München  
Frau Eva Bubatz, Berlin  
Frau Anneliese Halbe, München  
Frau Hanna Burgwitz, Essen  
Frau Professor Lili Ackermann, Stuttgart  
Frau Trude Heess, Stuttgart  
Frau Erba Becker, Stuttgart  
Frau Dolly Weber, Baden - Baden  
Frau Hilde Körber, Berlin  
Frau Anneliese Harich, Berlin

Alfons Godard, Köln  
Walter Frank<sup>†</sup>, Berlin  
Eckart von Naso  
Herbert Ihering, Berlin  
Hermann Rudert, Berlin  
Dr. Rolf Badenhausen, Stuttgart  
Hubert von Mayer~~ap~~pek, München  
Herr Loup, Düsseldorf  
Ludwig Rosa, München  
Günther Seehaus, Düsseldorf

---

Literatur

- Joseph M. Rubner und Theo P. Huster, Chronik der neuen mün-  
chener Theatergeschichte, 2 Bd. München 1946
- Fritz Engel und Hans Böhm, Berliner Theaterwinter, Berlin 1927
- Rudolf Krauss, Das Stuttharter Horthheater von den ältesten  
Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908
- Karl Theodor Bluth, Leopold Jessner, Berlin 1928
- Rudolf Bach, Die Frau als Schauspieler, Tübingen 1937
- Paul Fechtner, Grosse Zeit des Deutschen Theaters, Güters-  
loh, 1950
- Erwin Weinschenk, Schauspieler erzählen, Berlin 1938 (Bd1)  
1940 (Bd. 2)
- Vierteljahrhefte für Theaterkunde und Theaterwissenschaft, 1924  
Rheinland Verlag
- Westdeutsche Monatshefte, Jhrg. 1, Rheinland Verlag, 1925
- Altkölner Kalender 1925
- Deutsches Theaterlexikon, (Prof.Dr. Kosch, Wien) 12. Lieferung  
Dez, 1954
- Deutsche Bühnenjahrbücher, 1919 - 1948
- Das Deutsche Theater, Jahrbuch für Drama und Bühne, Bd. 2,  
Berlin 1924
- Alfred Dahlmann, Theateralmanach 1946/47, München
- Kritisches Jahrbuch der Bühnenkunst, München 1946
- Wolfgang Petzet, Otto Falckenberg, mein Leben, mein Theater,  
München/Wien/Leipzi, (1944)
- Herbert Ihering, Schauspieler in der Entwicklung, Berlin 1956

### Lebenslauf.

Am 3. April 1929 wurde ich als Sohn von Frau Johanna Stemans geboren. Ich besuchte die Volksschule zu Waldniel und machte am Humanistischen Gymnasium zu Mönchen-Gladbach das Abitur.

An der Universität München studierte ich in den theologischen und philosophischen Fakultäten.

Ich danke im besonderen Herrn Prof. Dr. Artur Kutscher, Herrn Prof. Dr. Gottlieb Söhngen, Herrn Prof. Dr. Josef Stürmann, der Volksschullehrerin Frl. Kraemer und Frau Annemarie Göddertz.

Im besonderen hörte ich bei folgenden Professoren:

Borcherdt, Dempf, Gall, Guardini, Hamp, Kunisch, Kutscher, Lersch, J. Schmid, Sedlmayr, Söhngen, Stürmann, Wenzl, Wentzlaff - Eggebert, Ziegler.





